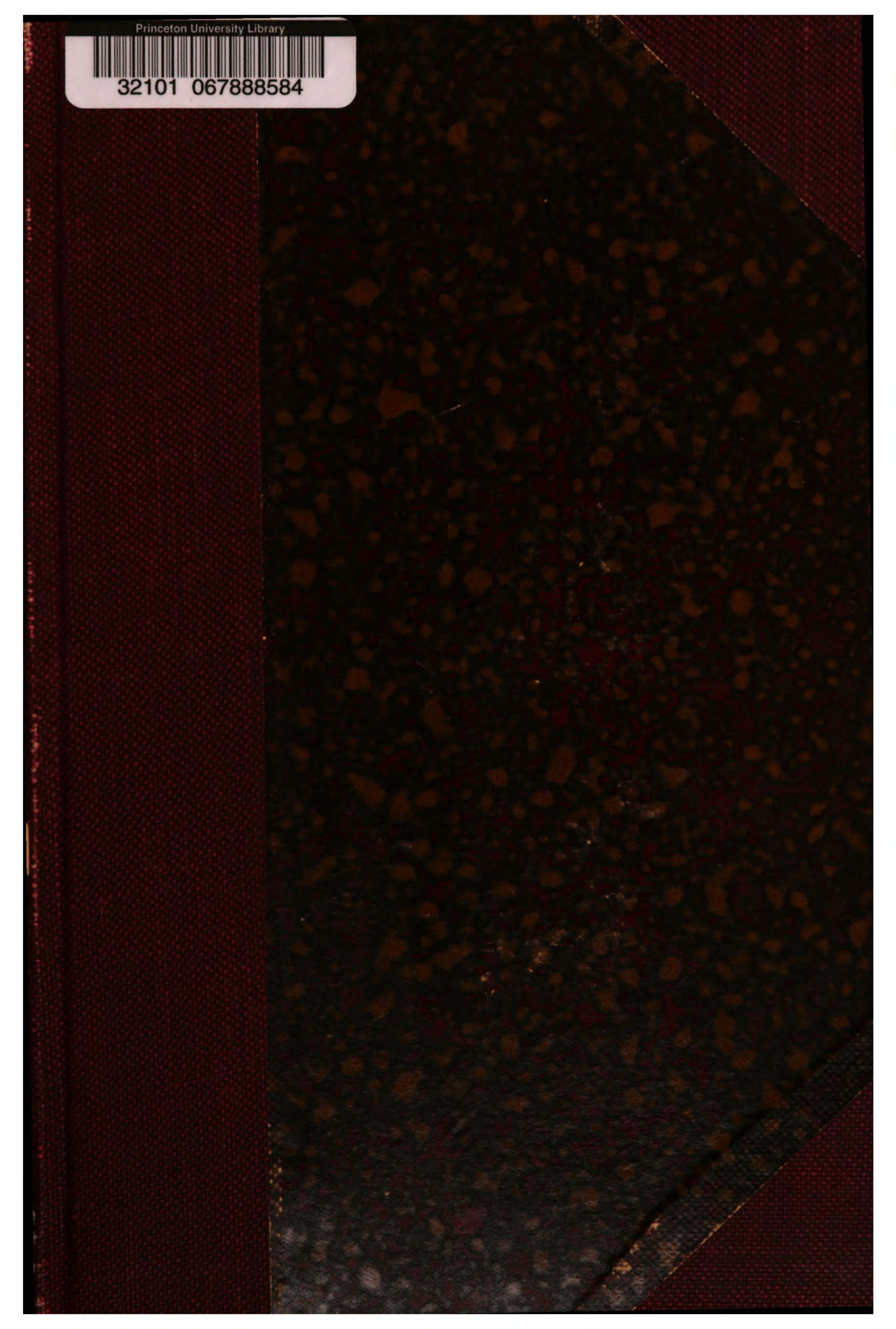


Princeton University Library
32101 067888584


VET TES EN
NOV TAM TVM
Dei
Sub Numine
Viget



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XVIII.

PIERRE CORNEILLE AUF DER ENGLISCHEN BÜHNE UND IN DER ENGLISCHEN ÜBERSETZUNGS-LITERATUR DES SIEBZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1900.

PIERRE CORNEILLE

AUF DER

ENGLISCHEN BÜHNE UND IN DER ENGLISCHEN ÜBERSETZUNGS-LITERATUR

DES

SIEBZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

VON

DR. ALFRED MULERT.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1900.

Seinem hochverehrten Lehrer

dem

Herrn Professor Dr. Emil Koeppel

in Strassburg

gewidmet

vom

Verfasser.

An dieser Stelle ist es mir eine angenehme Pflicht, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hermann Breymann, sowie Herrn Professor Dr. Joseph Schick in München für die liebenswürdige und kräftige Unterstützung, die sie mir bei der Bearbeitung des vorliegenden Themas zu teil werden liessen, meinen besonderen Dank auszusprechen.

Inhalt.

Benützte Literatur.

[Anon.] Biographia Britannica or the Lives of the most Eminent Persons who have Flourished in Great Britain and Ireland. London. 1747—66. 7 Bde. fol.[1]) Neue Ausgabe von A. Kippis, L. 1778—93. 5 Bde.

Baker, Dav. Ersk.: Biographia Dramatica; Originally Compiled to the Year 1764. London. 1812. 2 Bde. 8°.

Ballard, G.: Memoirs of British Ladies. London. 1774. 4°.

Chalmers: The English Poets.

Corneille, P.: Œuvres p. p. Marty-Laveaux. Paris. 1862 — 67 (Grands écrivains de la France). 12 Bde. Nouvelle édition 1887.

Corneille-Übersetzungen. Chronologisch geordnet.

The Cid. A Tragicomedy out of French Made English And Acted before their Majesties at Court, and on the Cockpit-Stage in Drury-Lane by the Servants to both their Majesties. London. 1637. 8°.

— Dasselbe. Zweite Auflage. London. 1650. 8°.

Polyeuctes, Or the Martyr, a Tragedy. By Sir William Lower. London. 1655. 4°.

Horatius, A Roman Tragedy. By Sir William Lower, Knight. London. 1656. 4°.

Pompey. A Tragedy. [Translated from the French of Pierre Corneille with the Additions of Songs] by Kath. Philips. London. 1663. 4°.

[1]) Nach dieser wird in der Arbeit citiert.

Pompeius, Called the Great. Translated out of French by Certain Persons of Honour. s. l. 1664. 4°.

Heraclius, Emperour of the East. Englished by L. Carlell. London. 1664. 4°.

Poems. By the most deservedly Admired Mrs. K. Philips, The Matchless Orinda. To which is added Monsieur Corneille's Pompey and Horace, Tragedies. With several other Translations out of French. London. 1667. Fol.

— Dasselbe mit John Denham's Ergänzung der Horace-Übersetzung. London. 1669. Fol.

— Dasselbe. London. 1678. Fol.

— Dasselbe. London. 1710. 4°.

Nicomede, A Tragi-comedy, Translated out of French by J. Dancer. London. 1671. 4°.

Horace, A French Tragedy [in five Acts and in Verse] Englished by Charles Cotton. London. 1671. 4°.

The Mistaken Beauty or The Lyar, A Comedy Acted by their Majesties Servants At the Royal Theatre. London. 1685. 4°.

Collier, Payne: The History of English Dramatic Poetry. London. 1879. 3 Bde. 8°.

Crowne, J.: Dramatic Works. With Prefatory Memoir and Notes. London. 1873. 4 Bde. 4°.

Dannheisser, L.: Zur Chronologie der Dramen Jean de Mairet's. (Roman. Forschungen 1889. V. Band.)

Dibdin, Ch.: A Compendious History of the English Stage. London. 1800. 5 Bde. 8°.

Dodsley, Robert: A Select Collection of Old English Plays. 4th Edition by W. C. Hazlitt. London. 1875. 15 Bde. 8°.

Dryden, J.: Works, ed. W. Scott. Revised and Corrected by George Saintsbury. Edinburgh. 1882. 18 Bde. 8°.

Evelyn, J.: Diary and Correspondence. Edited by William Bray. New Edition. London. 1879. 4 Bde. 8°.

Fleay, F. G.: A Chronicle History of the London Stage 1559—1642. London. 1890. 8°.

Geneste, J.: Some Account of the English Stage. London. 1832. 10 Bde. 8°.

Gosse, E. W.: Seventeenth Century Studies. London. 1883. 8°.

—: From Shakespeare to Pope. Cambridge. 1885. 8°.

—: A History of Eighteenth Century Literature. 1660—1760. London. 1889. 8°.

Halliwell, J.: A Dictionary of Old English Plays. London. 1860. 8°.

Hazlitt, W. C.: Handbook to the Popular, Poetical and Dramatic Literature of Great Britain. London. 1867. 8°.

—: Collections and Notes. London. 1867—76. 8°.

—: Collections and Notes. Second Series. London. 1882. 8°.

—: A Manual for the Collector and Amateur of Old English Plays. London. 1892. 8°.

Jusserand, J. J.: Shakespeare en France sous l'ancien régime. Paris. 1898. 8°.

Langbaine, G.: Momus Triumphans or the Plagiaries of the English Stage. London. 1688. 8°.

—: An Account of English Dramatick Poets or Some Observations and Remarks on the Lives and Writings of all those that have Publish'd either Comedies, Tragedies, Tragi-Comedies, Pastorals, Masques, Interludes, Farces or Operas in the English Tongue. Oxford. 1691. 8°.

—: The Lives and Characters of the English Dramatick Poets. London. 1699. 8°.

Le Petit, J.: Bibliographie des principales éditions originales d'écrivains français du XVe au XVIIIe siècle. Paris. 1888. 4°.

Lotheissen, F.: Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert. Wien. 1877—84. 4 Bde. 8°.

Lowe: English Catalogue of Books. London. 1873. 3 Bde.

Lucas, H.: Histoire philosophique et littéraire du Théâtre français. Paris. 1862—63. 3 Bde. 8°.

Meier, U.: Studien zur Lebensgeschichte Pierre Corneille's, in: Z. f. neufrz. Sprache u. Litteratur 1885. VII, 117—172.

— —: Über Pierre Corneille's Erstlingsdrama «Mélite» etc. Prog. Gymn. Schneeberg. 1891. 4°.

Pepys, S.: Diary and Correspondence. With a Life and Notes by Richard, Lord Braybrooke. London. 1890. 4 Bde. 8°.

Philips, K.: Letters from Orinda to Poliarchus. s. l. 1705. 8°.

Picot, Émile: Bibliographie Cornélienne. Paris. 1876. 8°.

Schmid, E.: Corneille als Lustspieldichter, in: Arch. f. d. Studium der neueren Sprachen. L. Band.

Waller, E.: Works Edited by E. Fenton. London. 1729. 8°.

Ward, A. W.: A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. London. 1875—76. 2 Bde. 8°. New and Revised Ed. 3 Bde. 1899. 8°.

Ausserdem die bekannten Nachschlagewerke wie Dictionary of National Biography u. s. w.

Melise.

I. Anonymus.

Die geschichtliche Entwicklung hat es gewollt, dass Pierre Corneille auf der englischen Bühne des 17. Jahrhunderts ungewöhnlich früh eine Stätte gefunden hat. Kann man doch sogar die Frage aufwerfen, ob das Erstlingswerk unseres Dichters, die im Winter 1629—30 zum erstenmal aufgeführte und 1633 gedruckte Mélite [1]), zwei Jahre nach letzterem Datum nicht schon dem Londoner Publikum bekannt geworden ist. Wie aus Herbert's *Licenses for Acting Plays* [2]) hervorgeht, gab von Mitte Februar bis Mitte April 1635 eine französische Schauspielergesellschaft am Hofe Karls I. Vorstellungen. Unter dem 17. Februar 1635 nun heisst es dort wie folgt: "*A French company being approved of by the Queen at her house* [3]) *two nights before and commended by her Majesty to the king, acted Melise, a French comedy, at the Cockpitt in Whitehall for which they had £ 10, with good approbation.*" Es läge gewiss nahe, diese "Melise" mit Corneille's Mélite zu identifizieren, wenn nicht 1633, also nur zwei Jahre vorher, in Paris eine *Pastorale comique*, betitelt "*La Melize*", aufgeführt worden wäre. Das Für und Wider in der Entscheidung dieser Frage, welche der Dichter Swinburne zuerst angeregt hat, wird kurz

[1]) Vgl. U. Meier, Studien etc. p. 128; U. Meier, *Über Mélite* p. 65; Löschhorn, Literaturblatt für germ. u. roman. Philol. 1893. XIV, 248; Dannheisser, Zur Chronologie etc. p. 43.

[2]) Abgedruckt bei: Frederick Gard Fleay, *A Chronicle History of the London Stage 1559—1642. London. 1890.* Cf. Chapter VI Sect. D. S. 339.

[3]) "*Residence or Theatre?*" fragt Fleay.

erörtert in einer Notiz des Athenaeum vom 25. Juli 1891 p. 139, der wir folgende Zeilen entnehmen: "*As a rule the latest novelties are in favour with actors, as involving the least exercise of memory. 'Mélite', however, doubtless remained on the acting list. 'Melize' was a trivial piece in a prologue to which, entitled 'Le Rien', some of the facetious sayings of Bruscamville were introduced.*" Man ersieht hieraus, dass es ausgeschlossen erscheint, über die Identität der Londoner Melise zu einem sicheren Urteil zu gelangen.

Das dreimonatliche Verweilen der französischen Schauspieler bei Hofe zeigt jedenfalls, wie die verwandtschaftlichen und politischen Beziehungen, welche damals zwischen den beiden Königshäusern der Stuarts und der Bourbons bestanden, das spätere Abhängigkeitsverhältnis des englischen Geschmackes von dem französischen schon anbahnten.

II. Übersetzungen in blank verse.

1. Le Cid.

Aber selbst in anbetracht der soeben angedeuteten Beziehungen bleibt es eine höchst merkwürdige und leider nicht genügend aufzuhellende Thatsache, dass das erste epochemachende Drama Corneille's, Le Cid, sehr früh in der englischen Übersetzungsliteratur und auf der englischen Bühne erscheint. Aus einem einfachen Vergleich der Daten ergibt sich nämlich, dass der Cid in Paris und eine englische Übersetzung desselben Dramas in Blankversen von Joseph Rutter in London ungefähr gleichzeitig aufgeführt und gedruckt worden sind. Zwei Exemplare dieser Übersetzung finden sich in der Bibliothek des Britischen Museums vor. Auf dem Titelblatte[1]) ist 1637 als Erscheinungsjahr angegeben. Genauer bestimmt wird das Datum durch den am Ende des Werkchens beigefügten Abdruck der Druckerlaubnis. Diese lautet: "*This Tragicomedy etc. may be printed. Henry Herbert.*

[1]) Dasselbe lautet: "*The Cid, A Tragicomedy, out of French made English: And acted before their Majesties at Court, and on the Cockpitt Stage in Drury-lane, by the servants to both their Majesties.* London 1637."

Janu. 12. 1637." Auf der nächsten Seite steht: "*Imprimatur. Tho. Wykes. Jan. 26. 1637.*" Wenn wir damit vergleichen, dass es in der französischen Originalausgabe heisst: «*Le privilège est daté du 21 janvier 1637*»,[1]) so ergibt sich die interessante und bisher wohl kaum beachtete Thatsache, dass die englische Übersetzung zur gleichen Zeit gedruckt wurde, wie das französische Original. Der Druck der letzteren war am 23. März 1637 beendet.[2])

Auch darin teilt die engliche Übersetzung das Schicksal des französischen Originals, dass es leider unmöglich scheint, das Datum der ersten Aufführung genauer zu bestimmen. Die englische Übersetzung mag wohl wie das französische Original bereits Ende des Jahres 1636 aufgeführt worden sein, und diese Thatsache lässt sich, wie schon bemerkt, wohl nur durch Beziehungen ganz privater Natur erklären. Es wird dies umso wahrscheinlicher, wenn wir die Entstehungsgeschichte der Übersetzung in Betracht ziehen.

Der Übersetzer hiess Joseph Rutter. Er war der Verfasser eines von Ben Jonson gelobten *Pastorall*, betitelt "*The Shepherd's Holiday*".[3]) Das bibliographische Material über Rutter ist zusammengefasst in einem Artikel des D. of N. B. L. p. 31 von Miss C. Fell Smith. Dieser Artikel schöpft seine Angaben im wesentlichen aus Ger. Langbaine's bekanntem *Account* vom Jahre 1691. Dort heisst es: "*He belong'd to the Earl of Dorset's Family; and attended his Son, the Father of the present Earl. At the Command of the Right Honourable Edward, Earl of Dorset and Lord Chamberlain to the Queen he undertook the Translation of the Cid, out of French...*" Dass das Werk Dorset's Anregung zu verdanken ist, entnahm Langbaine der zwei Seiten umfassenden und in dem damals allgemein üblichen, höchst unterwürfigen Tone gehaltenen Widmung. In dieser wird vom Verfasser ausdrücklich bemerkt, dass er die Übersetzung auf Dorset's, seines hohen

[1]) Le Petit, *Bibliographie Cornél.* p. 147.

[2]) Vgl. die Angaben: Le Petit, l. c. p. 147. Marty-Laveaux, I. 98, gibt irrtümlicherweise den 24. März an.

[3]) Vgl. Dodsley-Hazlitt. Band 12. *The Shepherd's Holiday* etc. Dodsley's Preface.

Gönners, Wunsch unternommen, dass jedoch dessen Sohn [1]) „einige Stellen“ übersetzt habe. Sackville, Edward, Earl of Dorset lebte von 1591—1652. Man darf wohl annehmen, dass dieser Mann, der nach der Thronbesteigung Karls I. im Staate eine ganz hervorragende Stellung einnahm [2]), damals in persönlichen Beziehungen zum französischen Hofe stand. Wenn wir ferner erwägen, dass die französische Gemahlin Karls I., Henrietta Maria, das grösste Interesse daran hatte, die schönsten Früchte des heimatlichen Theaters auch auf fremdem Boden zu geniessen, so ist eine Erklärung für das gleichzeitige Auftreten von Corneille's Cid in Frankreich und England damit wenigstens nahe gelegt.

Der übrigens in Frankreich selbst nicht ganz unbekannt gebliebenen Übersetzung [3]) geht ausser der Widmung noch eine Vorrede Rutter's "*To the Reader*" vorauf. Er glaube, sagt er im Eingang, die Kritik seiner Übersetzung stände nur den Lesern zu, welche "*skilled in both Languages*" seien.

Nach einigen weiter unten (p. 6) noch näher zu besprechenden Bemerkungen über sein Verfahren bei der Übersetzung hebt er die Vorzüge des Stückes hervor, das, wiewohl romanhaft — "*like a romance*" —, doch auf einer wahren Geschichte beruhe. Er empfiehlt es den Bühnendichtern seiner Zeit zur Nachahmung "*for the conveyance and* (*as I may call it*) *the Oeconomy of it*". Hiermit sollen offenbar die geschickte dramatische Behandlung des Stoffes und der knappe Aufbau gerühmt werden. Er wage nicht, fügt er hinzu, auch "*the wit and the naturall expressions in it*" als nachahmenswert zu bezeichnen, denn er wisse zu gut, dass er in dieser Beziehung Leuten predige, "*whose ears have been furr'd with so many Hyperboles, which is the wit in fashion, though the same in Seneca's days were accounted madness*". [4]) Diese für die Geschichte des Stiles jener Zeit höchst charakteristische Bemerkung zeigt,

---

[1]) Im D. of. N. B. L. p. 31 steht irrtümlich "*Rutter's pupils*", im Plural.

[2]) Vgl. über ihn im D. of N. B. unter Sackville, L 89—92.

[3]) Eine interessante Notiz darüber findet sich in dem soeben erschienenen Werke von Jusserand, *Shakespeare en France*. p. 91.

[4]) Citat aus Seneca steht am Rand.

dass Rutter die Geschmacksverirrungen seiner Zeitgenossen keineswegs billigte. Wie sehr er selbst jedoch darin befangen war, beweist folgende Schlusswendung seines Vorworts: "*But this is no fit Porch for the Temple of love, I'll shut it up, and open you the pleasant way into which you had rather enter.*"

Eine zweite Auflage dieser Übersetzung, "*corrected and amended*", erschien im Jahre 1650. Die Abänderungen sind indes lediglich orthographischer Natur.

Wie die Biographia Dramatica berichtet, hatte die Übersetzung den Beifall des Königs in so hohem Grade gefunden, dass Rutter „auf den ausdrücklichen Wunsch seiner Majestät" auch um die Übersetzung des zweiten Teiles desselben Stückes ersucht wurde. „Rutter leistete dem Befehl sogleich Folge", d. h. er übersetzte ein französisches Drama, betitelt: «*La vraie Suite du Cid de l'abbé Desfontaines 1637.*»[1]) Die englische Übersetzung dieses Stückes, die im Jahre 1640 erschien und sich mit der eigentlichen Cidübersetzung zu einem Bande vereinigt findet,[2]) trägt den Titel: "*The Second Part of the Cid, London printed 1640*" und ist der *Lady Theophila Cooke* gewidmet. Offenbar wurde damals auch dieser sogenannte zweite Teil in England für ein Werk Corneille's gehalten. Wenigstens bemerkt Langbaine in seinen Lives, London 1699, ausdrücklich: "*The Cid, Part II, a Tragi-Comedy. This Part was also translated from Corneille by our Author,*" wie er denn auch im Account die Titel beider Teile ohne Namennennung des französischen Dichters hintereinander angibt.

Was nun die Aufführungen dieser Cidübersetzung betrifft, so scheint sie sich auf der Bühne des Cockpittheaters unter dem Titel "*The Valiant Cid*" ziemlich lange gehalten zu haben. Samuel Pepys sah sie dort noch Ende November 1662. Er notiert unter dem 1. Dezember 1662: "*We broke up and I to the Cockpitt, with much crowding and waiting, where I saw The Valiant Cid acted, a play which I have read with great delight, but it is a most dull thing acted, which I never understood before, there being no pleasure in it, though done by Betterton, and by*

---

[1]) Cf. Lucas, *Histoire, ch.* III, 281.

[2]) "*Both these plays are usually bound together.*" Langbaine.

Yanthe and another fine wench..., nor did the King or Queen once smile all the whole play, nor any of the whole company seemed to take any pleasure but what was in the greatness and gallantry of the company."

Über das bei der Übersetzung von ihm eingeschlagene Verfahren äussert sich Rutter in folgenden Worten: "*Some places I have changed but not many: two Scenes I have left out, as being soliloquies and little pertinent to the businesse: some things I have added, but scarce discernable: where he would give me leave, I have followed close both the sense and words of the Author, but many things are received wit in one tongue which are not in another.*" Leider war der Übersetzer seiner Aufgabe nur wenig gewachsen. Denn Rutter's Übersetzung müssen wir als eine recht mittelmässige Leistung bezeichnen. Gerade die Vorzüge der grossen Corneille'schen Dramen, ihr hochpathetischer Stil, ihre rhetorisch glänzende Form [1]) sind bei der Umgiessung der glatten französischen Alexandriner in holperige englische Blankverse, wie sie bei den Zeitgenossen eines Ford und Shirley üblich waren, völlig verloren gegangen. Insofern hat auch der Verfasser der Biographia Dramatica Recht, wenn er sagt, beide Teile seien "*Translations at large*", während Langbaine [2]) die vorsichtige Bemerkung macht "*To speak of the Translation in general, I think if the Time be considered when it was undertaken, it may pass muster with candid Readers.*" Doch lassen wir den Text selber sprechen.

Man vergleiche z. B. die Anfangsverse von Diego's Monolog im ersten Akt mit den betreffenden Versen des französischen Originals.

Französisch:

«O rage! ô désespoir! ô vieillesse ennemie!
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie?
Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers?»

---

[1]) Auf andere Vorzüge hat in feiner Weise W. Bormann (*Koch's Z. f. vergl. Lit.Gesch. 1893. VI, 12 ff.*) aufmerksam gemacht.
[2]) *Account etc. p. 431.*

Englisch:

"*Rage and despaire! must I needs live thus long,*
To see this one day of my infamy
Blast all the Trophies of my former yeares."

Hier sind also von V. 1 und 2 nur die ersten vier Worte beibehalten worden. Der Rest gibt den Inhalt der französischen Verse in ganz entstellter Form wieder. Die fortlaufend antithetische, knappe Ausdrucksweise Corneille's ist in einem langen Satze aufgelöst, wobei z. B. das so treffende Bild (V. 239)

«*blanchi dans les travaux guerriers*»

ganz aufgegeben und das andere (V. 240)

«*voir en un jour flétrir tant de lauriers*»

durch das doch nicht so präzise

"*To see etc. blast all the Trophies of my former yeares*"

ersetzt wird. Die nächsten sechs Verse, von V. 241 «*Mon bras*» bis V. 246 «*en un jour effacée*», hat Rutter ganz ausgelassen. Er fährt mit Anlehnung an V. 247

«*Nouvelle dignité! fatale à mon bonheur . .*»

gleich fort:

"*O fatall dignity! which art to me*
No other than a precipice, from whence
Mine honour headlong fals unto the earth."

Anstatt also die prägnante Apostrophe (V. 248)

«*Précipice élevé d'où tombe mon honneur*»

beizubehalten, umschreibt er sie höchst matt in zwei und einem halben Blankvers. Darauf vermisst man abermals die Übersetzung der nächsten beiden Verse (V. 249 f.)

«*Faut-il de votre éclat . . . dans la honte?*»,

während sich die Stelle (V. 251 f.)

«*Compte, sois de mon prince à présent gouverneur,*
Ce haut rang n'admet point un homme sans honneur,»

bei Rutter, wiederum mit Unterdrückung der wirkungsvollen Apostrophe, in folgenden schlecht gebauten Versen wiederfindet:

"*Let him that has disarm'd me take the place*
Of Governour to the Prince, for I that am
A man dishonour'd, am not fit for it."

Besser ist das Nächste: für V. 256 «*inutile ornement*»

"And thou, my sword, that hang'st here for a show,"

Für V. 255

. . «*de mes exploits glorieux instrument*»

"The glorious instrument of my actions past."

Der Vers. 256

«*Mais d'un corps tout glacé inutile ornement*»

findet eine matte Wiedergabe in

"But now the idle ornament of my age,
Goe to his hands that can tell how to use thee."

Übrigens weicht von hier an bis zum Schlusse der Scene die Übersetzung durch Hinzufügung folgender im französischen Texte inhaltlich fehlender Verse von diesem ab:

"Be then my sonnes, who, if he be my owne,
Cannot but have a sense of my dishonour,
And though he love Cimena, yet 'tis fit
His love give place to the more ardent fire
Of valour, animated by an affront,
Which, though it fell on me, did yet result
On him: and see, he's here, Rodrigo tell me
Hast th' any courage?"

so dass die Übersetzung von V. 261

. . «*Rodrigue, as-tu du coeur?*»

noch in diese Scene herübergenommen wird.

Wie mit dem angeführten Monologe verfährt Rutter überall mit seiner Vorlage. Man wird daher seine Behauptung, dass „wo es der Autor ihm gestattet habe, er dem Sinn und den Worten seiner Dichtung genau gefolgt sei," als unzutreffend zurückweisen müssen.

Die ausgelassenen Scenen sind

A. 3 Sc. 5 «*Don Diègue seul*».
und A. 5 Sc. 3 «*L'Infante seule*».

Im einzelnen ist noch folgendes zu bemerken:

Das Personenverzeichnis ist im wesentlichen unverändert beibehalten. «*Elvire, Gouvernante de Chimène*» ist mit "*Elvira, Servant to Cimena*" übersetzt. Die französische weibliche Endung auf e ist überall in a umgewandelt.

Die bekannten Stanzen des Don Rodrigue in der

letzten Scene des 1. Aktes hat Rutter zu einem nur 15 Blankverse umfassenden Monologe zusammengezogen, in dem von dem rhetorischen Schwunge der Corneille'schen Diktion natürlich wenig mehr zu spüren ist. Die beiden letzten Verse dieses Monologes reimen. Auch sonst finden sich einige Schlussreime und zwar regelmässig am Ende der beiden letzten Verse jedes Aktes, mit Ausnahme des zweiten.

Da Rutter die früheste Fassung des Cid vorlag, so geht in seiner Übersetzung, wie in den ersten französischen Ausgaben, dem Dialog zwischen Chimène und Elvire (A. 1 Sc. 1) eine besondere Scene vorauf, in welcher Elvira den Grafen von der Werbung der beiden Freier um Cimena's Hand persönlich in Kenntnis setzt. Bekanntlich hat Corneille in den späteren Ausgaben, zum erstenmal in der vom Jahre 1664, diese Scene unterdrückt, oder vielmehr als Erzählung in den Dialog der ersten Scene eingefügt. Langbaine irrt also, wenn er diese Abweichung des englischen Textes von der ihm vorliegenden späteren französischen Variante für Rutter's eigene Erfindung hält und darin sogleich einen Beweis für das dramatische Genie seines Landsmannes erblickt. Er sagt nämlich: "*The Author having at least so far improv'd it, as to bring several things in Action, which in the Original are deliver'd in Narration, an Excellency commended by Horace etc.*" [1])

Trotz ihrer bedeutenden Mängel nimmt Rutter's Arbeit in der dramatischen Übersetzungsliteratur jener Zeit eine beachtenswerte Stelle ein. Pepys' oben mitgeteilte Tagebuchnotiz zeigt, dass man noch 25 Jahre später, zu einer Zeit, wo die in Blankversen geschriebenen Dramen dem französierenden Geschmacke des englischen Hofes und seiner Dichter nicht mehr zusagten, in Ermangelung einer besseren Übersetzung auf Rutter's Werk zurückgriff.

Erst gegen Ende des Jahrhunderts unternahm es ein Londoner Kaufmann, namens William Popple, diesem Mangel durch eine neue Übersetzung abzuhelfen. Dieser Mann, der im Jahre 1708 starb,[2]) darf nicht mit seinem

[1]) *Account etc.* p. 431.
[2]) Vgl. Dict. of N. B. XLVI, 149.

gleichnamigen Enkel verwechselt werden, einem dramatischen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts. Seine Vorliebe für literarische Thätigkeit war dem älteren der beiden Popple gewissermassen anerzogen. Der bekannte Dichter, Andrew Marvell, 1621—1678, war der Onkel unsers Übersetzers mütterlicherseits und gleichzeitig sein Erzieher und Freund. Popple's dichterische Arbeiten, die ausser der Cidübersetzung didaktische und Gelegenheitsgedichte, Übertragungen horazischer Oden u. dergl. umfassen, finden sich in einem sehr sauber geschriebenen Foliomanuskript des Britischen Museums.[1]) Der Cid steht an letzter Stelle und trägt im Index die Jahreszahl 1691. Der Titel lautet: "*The Cid. A Tragedy, Translated from the French of Monsieur Corneille.*" Sie ist in eleganten, flüssigen Blankversen verfasst und schliesst sich überall genau an die späteren Ausgaben des französischen Originals an, würde also, wenn sie damals veröffentlicht worden wäre, die Rutter'sche sehr in Schatten gestellt haben.

Im Jahre 1714 wurde dann scheinbar eine neue Übersetzung des Cid herausgegeben. Sie trägt den Titel: "*The Cid. Translated from the French of Pierre Corneille by J. Ozell. London 1714.*" Zur Charakteristik des Übersetzers, der sich seinen Zeitgenossen durch eine Reihe von mittelmässigen Übertragungen klassischer Literaturwerke nützlich machte, dient es, dass die Veröffentlichung seiner Iliasübersetzung im Jahre 1712 ihm folgende Erwähnung in Pope's Dunciad eingetragen hatte:

"*A past, vamp'd, future, old, reviv'd new piece*
'Twixt Plautus, Fletcher, Shakespear, and Corneille,
Can make a Cibber, Tibbald, or Ozell."

Deutlich genug wird hier also auf Ozell's Cidübersetzung angespielt.[2])

Unser Autor hatte daraufhin seinen ihm überlegenen und nur allzu scharfsichtigen Gegner in einer öffentlichen Erwiderung einen "*envious wretch*" tituliert.[3])

---

[1]) Add. 8888 Plut. CXXXVII E. F.

[2]) Pope, *Dunciad* I, 284 ff.

[3]) Vgl. den Artikel im D. N. B. Bd. XLIII p. 19f. von T. S. (Thomas Seccombe).

Übrigens hätte Ozell eine viel derbere Zurechtweisung verdient. Seine Cidübersetzung ist nämlich weiter nichts als ein grobes Plagiat. Der Vorrede nach legt er dem Leser eine selbständige Arbeit vor. Ein flüchtiger Vergleich mit Rutter's Arbeit zeigt indes, dass Ozell sich damit begnügt hat, den Rutter'schen Text nur hier und da etwas zu verändern. Die Arbeit bedeutet in Wirklichkeit nicht viel mehr als eine neue Ausgabe jener ersten.

2. u. 3. Polyeucte und Horace.

Mit der durch Pepys' Tagebuchnotiz der Vergessenheit entrissenen Aufführung des Cid am 30. November 1662 haben wir dem geschichtlichen Verlauf bereits vorgegriffen. Als im Jahre 1642 die Theater auf Anordnung der Puritaner geschlossen wurden, hörte bekanntlich die Thätigkeit der Bühnendichter und somit auch die der Übersetzer ausländischer Theaterstücke keineswegs auf. Unter der Zahl der allerdings höchst unbedeutenden Autoren nun, die damals auf diesem Gebiete arbeiteten, findet sich auch ein rühriger Übersetzer französischer Literaturwerke, Sir William Lower mit Namen, der den Polyeucte und den Horace ins Englische übertragen hat. Das Dictionary of National Biography enthält eine ziemlich ausführliche Biographie dieses Mannes,[1]) in der sich zur Kritik von Lower's Arbeiten folgende Bemerkungen finden: "*Though there are a few good lines in 'The Phenix', most of Lower's verse is very commonplace, and his translations without being even laborious, are dull. Dr. Lower described him to Wood as 'an ill poet, and a worse man'.*" Diese lakonische Charakteristik seitens eines Verwandten wird durch die beiden Corneille-Übersetzungen Lower's vollauf bestätigt.

Schon die beiden Titel müssen nämlich den Verdacht erwecken, als ob Lower den unbefangenen Leser über Bedeutung und Herkunft der beiden Dramen hinwegtäuschen will. Sie lauten: *1. Polyeuctes Or the Martyr, a Tragedy. By Sir William Lower. London etc. 1655. 2. Horatius. A Roman*

[1]) Vgl. Dictionary of N. B. XXXIV, 205.

Tragedy. By Sir William Lower, Knight. London, Printed etc. 1656. Dem Texte des Polyeuctes geht ein "*Argument*" vorauf, das natürlich gleichfalls weiter nichts ist, als eine wörtliche Übertragung jenes Auszuges aus Surius, den Corneille in französischer Übersetzung unter dem Titel: «*Abrégé du Martyre de Saint Polyeucte, Ecrit par Siméon Metaphraste, et Rapporté par Surius*» seinem Stück voraufgeschickt hat.[1]) Nur fehlt eben in Lower's *Argument* jede Angabe dieser Quellen, die Corneille so gewissenhaft anführt. Durch dieses dreiste Verfahren verleitet, zählt denn auch Geneste[2]) thatsächlich die Polyeucte-Übersetzung zu den von Lower selbst verfassten Werken,[3]) während er bei der Aufzählung seiner "*plays*" den *Horatius* ausdrücklich als eine "*inelegant but probably a faithful translation of Corneille's piece*" bezeichnet. Übrigens führt auch Langbaine nur in seinem *Momus triumphans* 1688 beide Stücke als Übersetzungen gleichnamiger Tragödien Corneille's an, dagegen wird in seinen übrigen Werken[4]) und infolgedessen auch im zweiten Bande der viel aus Langbaine schöpfenden Biographia Dramatica 1812, immer nur *Horatius* als Übersetzung bezeichnet. Im Gegensatz zu Hazlitt's *Manual* (p. 154) vermisst man auch eine diesbezügliche Notiz in Halliwell's *Dictionary*, in Picot's *Bibliographie Cornélienne* sowie in Hazlitt's *Handbook*. Sehr unzureichend sind daher auch die kritischen Bemerkungen, welche sich in einigen dieser Werke über Lower's Übersetzungsarbeiten finden. Langbaine drückt sich im *Account* wie gewöhnlich sehr allgemein aus. Er sagt: "*Horatius* .. *as*

---

[1]) Marty-Laveaux, l. c. III, 474.

[2]) Geneste, *Some Account* etc. X, 68.

[3]) "*Polyeucte or the Martyr, 1655. — Sir. W. Lower, in his argument, tells us that Polyeuctes and Nearchus are recorded in Ecclesiastical History as two Gentlemen of Armenia etc. — he then enumerates the additions he has made to the real story — these additions do him credit, but still the story is too simple for 5 acts, and it admits of no variety — a great part of the dialogue is very well written and this Tragedy on the whole may fairly be considered as a good one — it was evidently meant to do honour to the Christian religion — yet there are some passages in it to which a sober Protestant would strongly object.*"

[4]) Im *Account*, 1691, und in seinen *Lives*, 1699.

it is the first version we had of that admirable play, I think it ought to be excused if it come short of the Excellent Translation of Mr. Cotton and the Incomparable Orinda." Ganz unzutreffend sind die Ausführungen der Biographia Dramatica, woselbst es im 1. Bande folgendermassen heisst: "*He was a very great admirer of the French poets, particularly Quinault and Corneille, on whose works he has built the plans of four out of the eight plays which he wrote.*" Denn Lower's *Horatius* und *Polyeuctes* sind, um Geneste's Kritik des *Horatius* auf beide Stücke anzuwenden, ein für allemal weiter nichts als "*inelegant ... translations of Corneille's pieces*". Am treffendsten aber werden sie mit den Worten des Dictionary of N. B. abgethan: "*His translations, without being even laborious, are dull.*" *Dull* sind sie deshalb, weil Lower sich seine Aufgabe dadurch zu erleichtern sucht, dass er möglichst wörtlich übersetzt.

Wählen wir beispielsweise die Anfangsverse des Polyeuctes:

Nearchus.	*And what! you stick upon a Woman's Dreams?*
= V. 1.	*Quoi! vous vous arrêtez aux songes d'une femme?*
	Can such weak Subjects trouble this great Soul?
= V. 2.	*De si faibles sujets troublent cette grande âme?*
	And this heart so approv'd in War, can it *Receive Alarum from an idle Fantasie?*
= V. 3.	*Et ce cœur tant de fois dans la guerre éprouvé,* *S'alarme d'un péril qu'une femme a rêvé?*

Charakteristisch für Lower's Mache sind in diesen Versen Ausdrücke wie "*stick upon*", "*approv'd*", "*Receive Alarum*", auch "*Subjects*" im zweiten Verse. Unfähig, im Englischen Wendungen zu finden, die den französischen poetisch gleichwertig sind, behält Lower das romanische Wort häufig bei und gibt ihm nur die englische Form; er übersetzt meistens wörtlich, gänzlich unbekümmert um Rhythmus und Ausdruck. Corneille's formvollendete Poesie wird so zu platter, ja zu abgeschmackter, roher Prosa. Da sich aber bei einem solchen Verfahren der Inhalt eines Alexandriners meist nicht in die kürzere Form eines Blankverses pressen lässt, so sieht sich

der Übersetzer teils zu fortwährenden *enjambements*, teils zu Auslassungen gezwungen, die oft zu argen Entstellungen des Textes führen. So wird in V. 4: «*péril qu'une femme a rêvé*» zu "*an idle Fantasie*" verallgemeinert, so wird für das sehr wesentliche «*homme*», das V. 6 im Gegensatz zu V. 4 «*femme*» steht, nur das allgemeine "*we*" gesetzt und bei der Übersetzung von V. 7 und 8

"*That a confus'd mass of Nocturnall Vapours*
Formeth vain Objects"

wird die Beziehung «*l'homme qui forme ces vains objets*» ganz aufgegeben. Zuweilen ist die Übersetzung geradezu falsch und sinnlos wie die von V. 39, wo für

«*Pour quelques soupirs qu'on vous a fait ouïr,*»

was an dieser Stelle nur bedeuten kann „einige Seufzer, welche man euch hat ausstossen hören,"

"*For some sighs which you have heard*",

steht, oder zum mindesten geschmacklos, wie z. B. wenn man für V. 35

«*Cette sainte ardeur qui doit porter au bien*
Tombe plus rarement»

bei Lower liest

"*That holy heat which carrieth us to good*
Fals on a rock."

Besonders lehrreich ist in dieser Beziehung Akt 5, wo Lower die Stanzen des *Polyeucte* in einer Reihe von *heroic couplets* frei wiederzugeben versucht hat. Da heisst es z. B.:

"*Thou cruel Tiger Decius, that dost thirst*
For blood, thou shalt be glutted till thou burst
I feel a divine flame, whose Ray will dim
Paulina's beauty in her brightest trim,
I look upon her now but as a toy
That would detain me from my heavenly joy."

Aus diesen erbärmlichen Reimereien lässt sich deutlich erkennen, wie unfähig dieser poetische Stümper war, eine fremde Dichtung in einer auch nur einigermassen würdigen Form nachzuschaffen. Wie bei Rutter finden sich übrigens Reime nur am Abschluss einzelner Scenen. Das Personenverzeichnis ist im *Polyeuctes* wie im *Horatius* unverändert bei-

behalten. Die Bezeichnungen *confident* und *confidente* sind durch *friend* wiedergegeben. Was wir soeben über den Wert der *Polyeucte*-Übersetzung bemerkt haben, gilt natürlich auch in vollem Umfange vom *Horatius*. Lower nennt das Stück "*A Roman Tragedie*", während es bei Corneille nur «*Horace, tragédie*» betitelt ist.

Man darf wohl mit Bestimmtheit annehmen, dass keine der beiden Übersetzungen je zur Aufführung gelangt ist. Denn der *Horatius* erschien ja schon im Jahre 1656, also vier Jahre vor der Wiedereröffnung der Theater, und den äusseren Anforderungen, wie sie unter Dryden's Einfluss dann sehr bald an das Drama grossen Stiles gestellt wurden, genügten Lower's Übersetzungen nicht im entferntesten.

III. Ubersetzungen im Versmasse des heroic couplet.[1])

Es ist interessant zu beobachten, wie Corneille's Dramen, ungeachtet des bedeutenden Einflusses, den sie in formaler Hinsicht damals auf die englischen Bühnenstücke ausübten, sich den Wandlungen des litterarischen Geschmacks in England fügen mussten. So haben, um bühnenfähig zu erscheinen, die in den sechziger und siebziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts dort entstandenen Übersetzungen mehr oder weniger sämtlich die Form des *heroic play* mit allem, was drum und dran hing, annehmen müssen. Recht bezeichnend für den Stand der englischen Bühnenliteratur jener Zeit ist es auch, dass fast alle diese Übersetzungen und Bearbeitungen aus den Kreisen des Hofes und des hohen Adels hervorgegangen oder doch unter ihrer Gunst zur Aufführung gelangt sind. Die verhältnismässig grosse Zahl dieser Übersetzungen und der Umstand, dass alle in dem verhältnismässig kurzen Zeitraume von zehn Jahren, 1661—71, entstanden sind, beweisen zugleich, wie mächtig damals die französierende Ge-

[1]) Es muss gleich hier bemerkt werden, dass die Übersetzung des *Menteur* in metrischer Beziehung allerdings eine Sonderstellung einnimmt und nur aus Gründen der Übersichtlichkeit in diesem Kapitel eine Stelle findet. Vgl. p. 27 ff.



schmacksrichtung des Hofes war und wie gerade Corneille, der *"arch-poet"* der Franzosen, wie ihn Dryden in seinem *Essay of Dramatic Poesy* nennt, auf der englischen Bühne jener Zeit in der That vorübergehend Leben und Bedeutung gewann.

Gehen wir nun zu den einzelnen Dramen über. Es wurden übersetzt: *Le Menteur, Horace* zweimal, *Pompée* zweimal, *Héraclius* und *Nicomède.*

1. The Liar.

Die ursprüngliche Ausgabe der frühesten dieser Übersetzungen, betitelt *The Liar*, scheint leider nicht erhalten. Wenigstens findet sich im Britischen Museum kein Exemplar davon vor.[1]) Man könnte sogar die Frage aufwerfen, ob die uns vorliegende Ausgabe, welche aus dem Jahre 1685 stammt und betitelt ist *The Mistaken Beauty or The Liar* mit jener ersten, aber verloren gegangenen Übersetzung identisch sei. Indes bemerkt W. Scott:[2]) "*This play was first acted under the Title of the Liar and revived in 1685 under that of the Mistaken Beauty.*" Ebenso heisst es in der Biographia Dramatica: "*Mistaken Beauty or The Lyar. There is an earlier edition of it, under the latter title only, in 1661.*"[3]) Auf diese Angaben beruft sich auch Geneste, indem er hinzusetzt: "*We are certain it was acted before 1667, as Dryden in his Essay greatly commends Hart for his performance of Dorante* etc."[4]) Der vollständige Titel der uns vorliegenden Ausgabe lautet nun "*The Mistaken Beauty or The Lyar. A Comedy Acted By their Majesties Servants At the Royal Theatre. London etc. 1685.*" Wenn wir also die auffallende Anonymität dieser Ausgabe berücksichtigen und ferner im Auge behalten, dass, wie Dibdin versichert,[5]) der Schauspieler Hart "*The acting manager in the King's company*" war, so werden wir wohl annehmen dürfen, dass diese

---

1) Vgl. Hazlitt, *Manual* etc. p. 158/159.
2) The Works of Dryden XV, 337.
3) II, Nr. 342.
4) *Some Account* I, 34.
5) Dibdin, *A Compendious History* IV, ch. 2nd.

Übersetzung des *Menteur* lediglich im Interesse und auf Veranlassung von Killigrew's Schauspielergesellschaft "*The King's Servants*" veranstaltet wurde. Für diese Annahme spricht auch der Umstand, dass im Prolog und im Epilog, die frei erfunden sind, nur der Standpunkt und das Interesse der Schauspieler hervorgehoben werden.

Der aus fünf *heroic couplets* bestehende Prolog ist dem Träger der Titelrolle, Dorante, in den Mund gelegt, der seine Meisterschaft im Lügen gleich hier an den Tag legt. Vers 5 bis 10 lauten:

> "*Mean time our Prologue to our Play to fit,*
> *We'll say, it's dull, insipid, void of wit;*
> *Lame, and deficient much, in every part,*
> *Writ without judgment, plotted without art;*
> *In fine, stark naught. But stay I lye, and they*
> *Must do so to, who discommend the Play.*"

Demgemäss fordert auch der in eigentümlichen Knittelversen verfasste "*Epilogue spoken by Cliton*", die Zuschauer auf, noch recht oft zu Dorante in die Schule zu kommen.

Höchst rätselhaft mutet uns jedoch der Text der Übersetzung selber an. Er zeigt uns nämlich eine wunderliche Mischung von Prosa und Vers. Äusserlich sind in diesem Gemenge einige Verspartieen durch schrägen Druck hervorgehoben; die Prosazeilen laufen oft nicht bis zum Rande, sondern brechen mit dem auf das Schlusswort der nächsten Zeile reimenden Worte ab, so dass in solchen Fällen eine Art eigentümlicher Knittelverse entsteht. Orthographie und Interpunktion sind sehr fehlerhaft, und auch sonst macht die Arbeit äusserlich den Eindruck grosser Flüchtigkeit. Im Personenverzeichnis wird z. B. "*Alcippe*" als "*Friend to Dorant and Lucretia's Lover*" bezeichnet, während er in Wirklichkeit *Clarissa* liebt und bei Corneille auch ausdrücklich «*amant de Clarisse*» heisst. *Clarissa* wird hingegen richtig als *Alcippe's Mistress* bezeichnet.

Um nun ein Beispiel von der eigentümlichen Form dieser Übersetzung zu geben, setzen wir den Anfang von Akt 1 Sc. 2 hierher, indem wir Anordnung und Orthographie des Textes genau beibehalten.

Scena 2. Clarissa, Lucretia, Isabella, Dorant.

Cla. *Ah [She stumbles and Dorant lends her his hand.]*
Dor. *Lady this mischance of yours has been a happy*
chance for me in affording me the occasion of rendering
you this little service.
Cla. *Sir, the happiness this occasion has afforded you is so small*
Y'ave just reason to count it none at all.
Dor. *True, Lady, I owe it wholly unto chance, nor has your*
desires (sic!)
Nor my deserts any part in it, which make me esteem
myself not much more
happier than I was before, since all the Favour y'ave
granted me (in fine)
had been denyed to any desert of mine.
Cla. *I'm of opinion one shou'd esteem a benefit the more the*
less we've
deserv'd it, since a gift is more than a recompense and
consequently our obligation:
Favour that's merited is in a manner bought,
Whilst that we ne'r deserv'd do's cost us nought:
And the greatest happiness merit can pretend unto,
Is just like Hirelings to be paid for what they do,
besides this way we obtain with ease what we
cannot without much labour and difficulty,
the other . . .
Dor. fährt nach sechs Prosazeilen fort:
. . . it is the intention, sets
value on the Act and a kind of undervaluing things
To do them or without it, the favour then is but small,
To give me y'r hand, 'less you give me your Heart
withall;
and judge how little nourishment that fire receives,
That amorous fire inkindled in my brest,
By giving me your hand and denying me the rest.
Cla.[1]) *That fire you speak of sir's so new to me as now I*

[1]) Im Folgenden ist der jambische Rhythmus der Prosazeilen zu beachten.

only see the fire sparks of it; and thoug your heart perhaps may burn so soon, yet know Sir, mine requires a longer time; but now I see your flame, mine perhaps may burn hereafter too by simpathy; mean time you can't in justice blame me not to know what I was wholly ignorant off till now.

Diese Mischform von gebundener und ungebundener Rede weist der Text von Anfang bis zu Ende auf. Übrigens hält sich der Ausdruck nicht immer an das französische Original, und die Erweiterungen, Kürzungen und Änderungen im Gedankengange sind zahlreich. Besonders gilt dies von den gereimten Partieen. Wenn also Dryden's Bemerkung im Essay of Dramatic Poesy, das Stück sei "*well translated*", kaum zutreffend ist, so darf man der Übersetzung eine gewisse Leichtigkeit und Gefälligkeit doch nicht absprechen. Richtig bezeichnet die Biographia Dramatica das englische Stück als "*little more than a translation of Corneille*".

Es würde zu weit führen, wollten wir hier auf die Parallele eingehen, welche Dryden im Anschluss an die oben citierten Worte seines Essays zwischen dem englischen und dem französischen Lustspiele zieht. Dryden hatte leichtes Spiel, da er den damals eben erst am französischen Theaterhimmel aufsteigenden Stern Molière's noch nicht kannte und daher auf französischer Seite nur den gewiss einseitig übertriebenen, gemachten Menteur und die schemahaften Komödien aus der ersten Periode Corneille's erblickt, also ein Paar Stücke, welche den Vergleich mit der Masse der naturwüchsigen und von frischestem Humor sprudelnden Lustspiele eines Shakspere, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher allerdings nicht aushalten. Nur werden wir Dryden's Behauptung, der Lyar sei auf der englischen Bühne gespielt worden "*to so much advantage as I am confident it never received in its own country*", mit der Bemerkung abweisen müssen, dass die französische Leichtigkeit und anmutige Gefälligkeit, wodurch Corneille's Alexandriner im Munde eines gewandten französischen Schauspielers die Zuschauer entzückten, in dem sprachlichen Gewande der englischen Übersetzung auf der Londoner Bühne unfehlbar verloren gehen mussten, mochten

Hart's schauspielerische Leistungen auch sehr anerkennenswerte sein.

2. u. 3. Pompey und Horace.

Mit den chronologisch nunmehr folgenden Übersetzungen kehren wir zu Corneille's Hauptdramen zurück. Für die Bedeutung, die der französische Dichter jetzt in England gewinnt, ist es bezeichnend, dass uns bei der Aufzählung seiner Übersetzer einige wohlbekannte Namen entgegenklingen. Die beliebteste Dichterin jener Zeit, Mrs. Philips, "*the matchless Orinda*", übersetzte Pompée und die vier ersten Akte des Horace. Der Rest wurde später von John Denham hinzugefügt. Als Mitarbeiter an einer anderen Übersetzung des Pompée sind dann noch mehrere in den politischen und literarischen Bewegungen jener Zeit oft genannte "Persons of honour", vor allem Edm. Waller, Charles Sedley und der Earl[1]) of Dorset and Middlesex beteiligt. Charles Cotton endlich, ein seinen Zeitgenossen wohlbekannter Schriftsteller, fügte zu den beiden nun schon vorhandenen Übersetzungen des Horace eine dritte.

Alle diese Arbeiten sind Früchte poetischer Liebhabereien, wie sie damals Mode waren. Dadurch, dass sie zunächst nicht für die Bühne bestimmt waren, treten sie in bedeutsamen Gegensatz zur Übersetzung des Menteur. Cotton's Arbeit blieb überhaupt Buchdrama, und Mrs. Philips wurde, wenn wir ihre Aufrichtigkeit in diesem Falle nicht anzweifeln dürfen, sogar wider Willen bewogen, ihren Pompey in Dublin über die Bretter gehen zu lassen. Die erwähnten vier Arbeiten, welche kurz hintereinander, nämlich in den Jahren 1662 bis 1665 entstanden sind, tragen unverkennbar die Züge der pseudoklassischen Zeit, der sie angehören. Sie sind sämtlich in *heroic couplets* verfasst, die beiden Pompée-Übersetzungen sind mit Prolog und Epilog — der Pompey der Persons of honour hat sogar drei

[1]) Irrtümlicherweise spricht Gosse (*Seventeenth Century Studies* etc.) von *The Earls.*

Epiloge — versehen, und in Cotton's Horace, sowie in Mrs. Philips' Pompey sind zwischen den einzelnen Akten Chöre eingefügt. Übrigens sei gleich hier bemerkt, dass alle vier Übersetzungen gänzlich unabhängig von einander sind.

Der Pompey der Mrs. Philips nimmt chronologisch zwar erst die zweite Stelle ein, wir müssen jedoch zunächst auf diese Arbeit eingehen, weil ihre Entstehungsgeschichte zugleich die Frage nach dem Ursprung und der Verfasserschaft der anderen, grösstenteils schon früher entstandenen Pompée-Übersetzung beantwortet.

Den über Mrs. Philips handelnden Werken[1]) entnehmen wir folgende unseren Zwecken dienende Thatsachen: Mrs. Katherine Philips, welche sich den schon erwähnten poetischen Beinamen Orinda beilegte, lebte von 1631 bis 1664. Sie war die Tochter eines Londoner Bürgers und bezeigte bei ungewöhnlicher Begabung und reger Lernbegier schon früh grosses Interesse für die schöne Literatur. Später heiratete sie einen Landedelmann namens James Philips, der in ihrem Briefwechsel Antenor heisst, und den seine zerrütteten Vermögensverhältnisse nötigten, sich mit seiner Frau auf seine Güter in Cardiganshire in Wales zurückzuziehen. Als Mrs. Philips im Jahre 1664 endlich ihre Freunde in London wiedersehen durfte, starb sie dort schon im Juni desselben Jahres an den Pocken.

Die erste vollständige Sammlung ihrer Gedichte und Übersetzungen erschien im Jahre 1667. Die Gedichte zeichnen sich vor denen ihrer Zeitgenossen durch Einfachheit und Natürlichkeit aus. Wenn Gosse ihre poetische Eigenart mit den Worten charakterisiert "*She is the first sentimental writer in the English tongue and she possesses to the full those qualities which came into fashion a century and a half later*," so hat er sich zu diesem Urteil vor allem durch eine Sammlung von Briefen bestimmen lassen, welche Mrs. Philips in ihren letzten Lebensjahren an ihren Freund und Gönner Charles

[1]) Baker, *Biogr. Dramatica*, 1812 (I. Bd.); Ballard's *Memoirs*, 1775 (p. 287); Dryden, *Works*, ed. Scott-Saintsbury, 1882 (IX, 111); Gosse, *Seventeenth Century Studies*, 1883; *Dictionary of N. B.*, XLV, 177.



Cotterell, "*Master of the ceremonies and translator*" [1]), nach London gerichtet hat. Diese Briefsammlung erschien gedruckt im Jahre 1705 unter dem Titel "*Letters from Orinda to Poliarchus*". Sie ist für uns vor allem deshalb wichtig, weil sie über die Entstehung und Aufführung ihrer eigenen wie der anderen Pompée-Übersetzung höchst interessante Mitteilungen und Aufschlüsse enthält.

Die Briefe, welche den Zeitraum vom 6. Dez. 1661 bis zum 17. Mai 1664 umfassen, sind grösstenteils von Dublin aus datiert. Die Dichterin lebte dort längere Zeit im Hause einer Freundin und erregte hier bald die Aufmerksamkeit der aristokratischen Kreise, welche die Neuordnung der verworrenen irischen Verhältnisse damals nach Dublin geführt hatte. Nach dem Vorbilde des Hofes fanden feine Bildung, Dichtung und Kunst in diesen Kreisen eine eifrige Pflege. Besonders tonangebend waren drei Männer, der Duke of Ormond, Lord-Lieutenant of Ireland, Roger Boyle, Earl of Orrery, der das Amt des Lord Chief Justice of Ireland bekleidete, "*statesman, soldier and dramatist,*" [2]) und Wentwórth Dillon, Earl of Roscommon, den Pope mit den Worten preist:

"*In all Charles's days*
Roscommon only boasts unspotted lays,"

und von dem er an einer anderen Stelle sagt:

"*Roscommon not more learned than good,*
With manners generous as his noble blood" etc.

Auch Dryden, Fenton, Hurdis spenden ihm einmütig Lob.[3]) Mrs. Philips fand überdies eine herzliche Aufnahme in der Familie der Countess of Cork.[4]) In diese Zeit fällt nun ihre Pompée-Übersetzung, in deren Entstehungsgeschichte uns ihre Korrespondenz einen genauen Einblick gewährt.

Zum ersten Male wird ihre Übersetzung in einem Briefe

---

[1]) Vgl. *D. of N. B.* XII, 290 f.

[2]) *D. of N. B.* VI, 123 ff.

[3]) Vgl. noch das *D. of N. B.* XV, 89.

[4]) Diese auch von Gosse erwähnten Angaben finden in den Briefen der Mrs. Philips ihre Bestätigung.

vom 20. August 1662 erwähnt. Es heisst daselbst (p. 66): "*By some Accident or another my Scene of Pompey fell into his*" — nämlich the Earl of Orrery's — "*Hands, and he was pleas'd to like it so well, that he sent me the French Original; and the next time I saw him, so earnestly importun'd me to pursue that Translation that... I obey'd him so far as to finish the Act in which that Scene is, so that the whole third Act is now English.*" Wir ersehen aus dieser Stelle, dass sie im Sommer jenes Jahres mit der Übertragung des 3. Aktes begonnen und dass sie denselben vor dem 20. Aug. bereits beendigt hatte. Sie fährt dann unter Hervorhebung ihres geringen dichterischen Talentes fort: "*But he no sooner had it, than (I think to punish me with having done it so ill) he enjoin'd me to go on... You will wonder at my Lord's Obstinacy in this Desire to have me translate Pompey, as well because of my Incapacity to perform it, as that so many others have undertaken it.*" Diese Zeilen enthalten einen wichtigen Hinweis auf die andere Übersetzung. Es ist also daran festzuhalten, dass die Vollendung ihres *Pompey* durch den Earl of Orrery höchst wirksam gefördert wurde. In der That meldet sie bereits am 22. Oktober desselben Jahres Cotton: "*Artaban brings you all Pompey except one Scene.*" Anfang Dezember waren, wie sie schreibt, "*already so many copies abroad*", dass sie den Wunsch ausdrückt, ein für die Duchess of York bestimmtes Widmungsexemplar möge letzterer baldigst überreicht werden, da sie fürchte, die andere Übersetzung, "*done by so many Hands*", könnte am Ende zuerst erscheinen und der ihrigen Abbruch thun. Jenes Exemplar muss bald darauf überreicht und wohlwollend angenommen worden sein. In einem Briefe vom 10. Januar erklärt sie nämlich, dass die Ehre, welche ihrer Arbeit durch die Gunst der Duchess zu teil werde, sie veranlasst habe, nachträglich das Drama in den "*Intervals of each Act*" durch "*Songs*" zu verschönern, auf welche sie sich etwas einbilden zu dürfen glaube, und deren Komposition seitens "*the greatest Masters in England*" schon in Angriff genommen worden sei. Im nächsten Briefe vom 31. Januar 1663 (p. 120) erfahren wir die Namen dieser grössten englischen Meister: "*The Songs are set by several hands, the first and fifth admirably well by*

Philaster, the third by Doctor Pett, one Le Grand a Frenchman, belonging to the Duchess of Ormond, has, by her Order, set the fourth, and a Frenchman of my Lord Orrery's the second . . ."
In demselben Briefe hören wir nun auch von der bevorstehenden Aufführung des *Pompey* im Theater zu Dublin, welches erst kurz vorher erbaut worden sein kann. Denn in einem Briefe vom 19. Oktober 1662 macht sie Cotterell folgende Mitteilung: "*We have a new Playhouse here, which in my Opinion is much finer than D'Avenant's, but the Scenes are not yet made.*" Mrs. Philips meint, dass eben jene *Songs* den Lord Orrery zur Aufführung des *Pompey* bestimmt hätten. Jedenfalls ist es sehr wahrscheinlich, dass man nunmehr im *Pompey* ein Stück erblickte, welches sich zur Entfaltung glänzender Kostümaufzüge und zur Erzielung opernhafter Effekte ebensosehr eignete wie jedes andere von vornherein darauf zugeschnittene *heroic play*. So hören wir denn in demselben Briefe, dass Lord Orrery zur Deckung der Auslagen für römische und ägyptische Gewänder hundert Pfund vorgestreckt habe, und dass der Kreis ihrer Gönner entschlossen sei, es bereits am folgenden Dienstag in 14 Tagen, d. h. also etwa Mitte Februar 1663, zur Aufführung zu bringen. Geneste und Ballard[1]) irren also in der Jahreszahl, wenn sie die Aufführung des *Pompey* schon in das Jahr 1662 setzen. Prologe und Epiloge, schreibt sie in jenem Briefe weiter, seien ihr von verschiedenen Seiten zugegangen, doch habe man sich bereits für einen von Lord Roscommon gedichteten Prolog und für einen von Sir Edward Dering verfassten Epilog entschieden, denn, setzt sie hinzu, "*they are the best writ that ever I read in anything of that kind*". Um die Aufführung möglichst stilvoll und glänzend zu gestalten, fügte John Ogilby, Master of the Revels, der das neue Dubliner Theater hatte bauen lassen, zu den *Songs* einige Tänze und als heitern Abschluss des Ganzen "*a Grand Masque*" hinzu. Nachdem so die tüchtigsten und angesehensten Männer ihre besten Kräfte aufgeboten hatten, um der Aufführung einen glänzenden

---

1) Geneste, *Some Account* etc. X, 271. Ballard, *Memoirs* etc., unter K. Philips.

Erfolg zu sichern, wird diese wohl zu der von Mrs. Philips bezeichneten Zeit stattgefunden haben. Leider ist gerade der Brief, welcher höchst wahrscheinlich einen ausführlichen Bericht über diese Vorstellung enthielt, nicht in der gedruckten Sammlung enthalten. Auch verlautet ihrerseits nichts darüber, ob sich das Stück längere Zeit auf der Dubliner Bühne erhalten habe. Indes bemerkt Ballard (p. 203): *"It was several times acted there in the new theatre with great applause in the years 1663 and 1664."* In Übereinstimmung damit heisst es in der Biographia Dramatica:[1]) *"Pompey, undertaken at the request of the Earl of Orrery... It was frequently presented, with great applause, and at the end of it most commonly was acted the Travestie, or Mock Tragedy, which forms the fifth act of Sir W. D'Avenant's Playhouse to Be Let..."*

Der nächste Brief ist erst vom 3. April 1663 datiert und spricht von *"many Copies of Verses sent me, some from Acquaintances and some from Strangers, to compliment me upon Pompey"*. Diese *Verses* sind wahrscheinlich mit den Reimereien identisch, welche in den späteren Gesamtausgaben ihrer Werke abgedruckt sind, und auf die wir noch zurückkommen werden. Inzwischen hatten die Freunde der Mrs. Philips sie auch zur Veröffentlichung ihres so überschwänglich gepriesenen *Pompey* bewogen. Die fünfhundert Exemplare, welche in Dublin gedruckt wurden, waren bald vergriffen. Man entschloss sich daher zu einer neuen Ausgabe in London. So wird in den folgenden Briefen des öfteren über Korrektur, Widmung, Verlag u. s. w. dieser Ausgabe verhandelt. Besondere Schwierigkeiten erwuchsen unter anderem daraus, dass einerseits die der Übersetzung vorzudruckende Widmung die ausdrückliche Namensnennung der Verfasserin erheischte, und dass anderseits letztere die Anonymität der ersten Ausgabe keineswegs aufgeben wollte. Das im Britischen Museum erhaltene Exemplar dieser Ausgabe — von der Dubliner findet sich kein Exemplar vor — enthält weder Widmung noch Namen, dagegen ist in der späteren Gesamtausgabe ihrer Dichtungen dem *Pompey* ein aus 19 *heroic*

---

[1]) II, N. 270.

couplets bestehendes Widmungsgedicht der Mrs. Philips vorgedruckt, mit der Überschrift "*To the Right Honourable the Countess of Cork.*" Vers 1 bis 10 drücken unter dem poetischen Bilde eines vorzeitig erwachten und doch von der Sonne nicht verstossenen, sondern liebevoll im hellen Tageslichte festgehaltenen Blümchens den Gedanken aus, dass die vorliegende Übersetzung sich nur auf Befehl der hohen Gönnerin ans Licht der Öffentlichkeit gewagt habe, also nur durch sie existiere u. s. w. Auch der Rest läuft auf eine Verhimmelung der Countess hinaus.

Wie oben bereits erwähnt wurde, soll sich der *Pompey* während der Jahre 1663 und 1664 auf der Bühne des Dubliner Theaters erhalten haben. Bei Ballard heisst es an jener Stelle weiter: "*It was afterwards acted with great commendation at the Duke of York's theatre 1678.*" Dies würde also die Aufführung sein, welcher Langbaine beigewohnt haben will. Er sagt nämlich in seinem *Account* (unter Philips): "*Pompey which I have seen acted with great applause at the Duke's Theatre.*" Allerdings ist es leicht möglich, dass Langbaine sowohl wie Ballard diese Übertragung mit der anderen, von den *Persons of honour* herrührenden Übersetzung, welche von Anfang an von den *Servants of His Royal Highness the Duke of York* aufgeführt wurde, verwechselten. Sonst bliebe nur die Annahme übrig, dass D'Avenant's Gesellschaft später die Philips'sche Version der anderen vorgezogen habe.

Wenden wir uns nunmehr der Pompey-Übersetzung selbst zu, wie sie in der schon erwähnten Londoner Ausgabe vom Jahre 1663 vorliegt. Das Titelblatt lautet: "*Pompey A Tragedy Acted with great Applause. London etc. 1663.*" In dem "*The Printer to the Reader*" überschriebenen, kurzen Vorworte wird zuerst darauf hingewiesen, dass das Stück nur eine Übersetzung aus dem Französischen des Corneille sei und dass daher der Übersetzer — "*The Hand that did it,*" lautet der Ausdruck —, nur für "*The English*" und für die eingeschobenen "*Songs*" verantwortlich sei. Sodann werden die schon oben erwähnten Verhältnisse, unter denen sich Aufführung und Veröffentlichung des Stückes vollzogen hatten, dargelegt. Abgedruckt sind auch der Prolog des Earl of Roscommon

und der Epilog des Sir Edward Dering. Dem von Mrs. Philips diesen beiden dichterischen Leistungen gespendeten Lobe (s. oben p. 24) fügt Chalmers[1]) die richtige Bemerkung hinzu "*If this is not criticism, it is at least gratitude*". Wie zu erwarten, sind diese Verse ganz im galanten, floskelhaften Hoftone jener Zeit gehalten und erscheinen uns daher gesucht und geschmacklos, wenn man ihnen auch ein gewisses Geschick nicht absprechen kann. Der Prologe besteht aus 18, der Epilog aus 3 *heroic couplets*. Im Prolog lassen sich drei Teile unterscheiden. Vers 1 bis 22 führen den Gedanken aus, dass Caesar und Pompey ihr Urteil aus dem Munde der Zuschauer erwarten. Caesar habe die ganze Welt ausser Irland beherrscht:

"*And you alone may boast, you never saw*
Caesar till now, and now can give him Law."

Diesen Gedanken bezeichnet Chalmers an der oben citierten Stelle als einen glücklichen. Dass anderseits auch Pompey hier von seinen Richtern nichts zu befürchten habe, wird Vers 18 bis 22 durch eine charakteristische Schlusswendung dargethan. Pompey's Schicksal habe ja Cato's Gesinnung nicht zu ändern vermocht:

"*Then of what Doubt can Pompey's Cause admit,*
Since here so many Cato's Judging sit?"

In Vers 22 bis 30 werden die Damen noch weiter verherrlicht. Mit Anspielung auf die Übersetzerin heisst es z. B.:

"*And hear a Muse, who has that Hero taught*
To speak as gen'rously, as e'er he fought,
Whose Eloquence from such a Theme deters
All Tongues but English, and all Pens but Hers."

Die Schlussverse wenden sich mit "*Illustrious Sir*" an den Stellvertreter des Königs, den Lord Lieutenant, Duke of Ormond. Die letzten vier Verse lauten:

"*Rome, France and England join their Forces here,*
To make a Poem worthy of your Ear.

---

[1]) *The English Poets* VIII. 260.

Accept it then, and on that Pompey's Brow,
Who gave so many Crowns, bestow one now."

In demselben schwülstigen Tone ist der Epilog gehalten. Die Gedanken wiederholen sich in anderer Einkleidung. Bezeichnend genug heben Vers 1 bis 8 rühmend hervor, dass das Stück frei sei von jeder Zweideutigkeit:

"As chaste the words, as harmless is the sense
As the first smiles of Infant Innocence."

Ohne die den gleichförmig ermüdenden Gang der Handlung nach jedem Akt unterbrechenden *songs* mit Mrs. Philips für besonders glückliche Leistungen ihrer Muse zu halten, muss man anerkennen, dass sie wenigstens von übertrieben schwülstigen Wendungen frei sind und einen anspruchslosen, einfachen, fast nüchternen Charakter tragen. Was ihre metrische Form betrifft, so wechseln Strophenbau, Rhythmus, Verslänge, und Reimordnung mit jedem neuen *song*. An den ersten, dritten und fünften schliessen sich balletartige Tänze. Es sind teils allgemeine Chorlieder, wie nach Akt 1 und 4, teils werden sie bestimmten Personen in den Mund gelegt, wie nach Akt 2 und 5 zwei ägyptischen Priestern, nach Akt 3 sogar dem Geiste des Pompey. Die Notwendigkeit einer künstlerischen Angliederung dieser *songs* an den Text scheint man nicht empfunden zu haben. So wird z. B. der erste mit folgender Bühnenweisung an Akt 1 angefügt: *"After the first Act of Pompey, the King and Photin should be discovered sitting and hearing to this Song."* Und nun folgt ein, wohl unter tanzenden Bewegungen gesungenes, munteres, in leichtem daktylischen Rhythmus gehaltenes Chorlied, bestehend aus drei vierzeiligen Strophen und einem sechszeiligen Refrain. Dieser lautet:

"Were Princes confin'd
From slackening their Mind
When by Care it is ruffled and curld,
A Crown would appear
Too heavy to wear
And no man would govern the World."

Ähnliche Gedanken kommen in den drei Strophen zum Ausdruck, bewegen sich also durchaus im Kreise der höfisch-

konventionellen Formen jener Zeit. Man darf wohl annehmen, dass diese Verse, getragen von einer gefälligen Melodie, ihre Wirkung auf die Zuschauer ebensowenig verfehlt haben, wie auf die Dichterin, welche am 14. Jan. 1663 an ihren Freund schreibt: "*The first Song you will find brisk and made on purpose for such an Air, which indeed Philaster has given it to all the Advantages which Musick, when apply'd by a skilful hand, can give to the meanest of words.*" Sehr naiver Weise folgte auf diesen *song* ein von Zigeunern ausgeführtes Ballet. Hielt man doch die Gypsies für die echten Nachkommen der alten Ägypter.

Eine ins Einzelne gehende Betrachtung der übrigen *songs* scheint umsoweniger geboten, als sie in ihren charakteristischen Zügen sämtlich übereinstimmen. Auch bedarf es kaum der Bemerkung, dass diese seichten, bunten Zuthaten das strenge und einfache Gepräge des Corneille'schen Dramas stören. Freilich darf man nicht vergessen, welchem Zwecke sie eigentlich dienen sollten. Prolog, Epilog und die folgende Bühnenweisung am Ende des Dramas verraten das deutlich genug: "*After which a Grand Masque is Danc'd before Caesar and Cleopatra made (as well as the other Dances and the Tunes to them) by Mr. John Ogilby.*" Es kam also, wie man sieht, bei diesen Aufführungen nicht auf eine würdige Darstellung des grossen Dramas an, sondern auf eine Verherrlichung der hohen adeligen Gönner, deren Verdienste um die Inscenierung und Verschönerung des Stückes den Zuschauern und Lesern ja recht deutlich vor Augen gerückt werden sollten. Welch Zeichen einer Zeit, in der die Liebe zur Sache selbst auf dem Gebiete der Kunst einem rein persönlichen, konventionellen Zwange geopfert wurde!

Übrigens hat der ganze Flitterkram mit den Übersetzungen des Textes von Pompée und Horace wenig zu schaffen. In dieser Beziehung nehmen die beiden Arbeiten der Mrs. Philips vielmehr unter den damals in *heroic couplets* übertragenen Dramen Corneille's die erste Stelle ein. Über die Entstehung der Horace-Übersetzung ist zunächst noch zu bemerken, dass dieselbe in die ersten vier bis fünf Monate des Jahres 1664 fällt. Dies geht aus folgender Briefstelle

vom 9. Januar hervor: "*I must now inform you, that ... I have begun to translate the Horace of Monsieur Corneille.*" Als sie im Mai 1664 jene Reise nach London antrat, die für sie so verhängnisvoll werden sollte, hatte sie die ersten drei Akte und sechs Scenen vom vierten vollendet, denn in dieser fragmentarischen Form findet sich der Text in der ersten Gesamtausgabe ihrer Werke vom Jahre 1667 hinter der Pompée-Übersetzung.

Zur Würdigung dieser beiden Arbeiten müssen wir nun abermals auf die Korrespondenz der Mrs. Philips zurückgreifen. In zweien ihrer Briefe unterzieht sie nämlich Teile der anderen Pompée-Übersetzung einer scharfen Kritik, und bei dieser Gelegenheit spricht sie ihre Ansichten über die Kunst des Übersetzens offen aus.

Nur einer dieser beiden Briefe ist in die "*Letters from Orinda to Poliarchus*" betitelte Sammlung aufgenommen. Die andere Stelle findet sich vollständig in der Biographia Britannica und zwar in dem Artikel über E. Waller, sodann in etwas verkürzter Form auch in der Biographia Dramatica. Da heisst es: ... "*I think a translation ought not to be used as musicians do a ground, with all the liberties to descant, but as painters, when they copy. And the rule which I understood of translation, till these gentlemen*" — nämlich die Persons of Honour — "*inform'd me better, was, to write so Corneille's sense, as it is to be supposed Corneille would have done, if he had been an Englishman, not confined to his lines nor his numbers (unless we can do it happily) but always to his meaning*". Ebenso bemerkenswert sind folgende Zeilen aus jenem in der Sammlung abgedruckten Briefe vom 17. Sept. 1663: "*I am of Opinion that the Sence ought always to be confin'd to the Couplet, otherwise the Lines must needs be spiritless and dull.*" Man muss gestehen, dass Mrs. Philips redlich bestrebt gewesen ist, diese beherzigenswerten Anschauungen bei der Übersetzung des Pompée und des Horace auch zu bethätigen. Stets findet sie für den Gedanken und Ausdruck Corneille's ein gewisses Äquivalent. Ihre Übersetzung ist also vor allem treu. Nie erlaubt sie sich eigenmächtige Zusätze oder willkürliche Sprünge. Sie verfährt so gewissen-

haft, dass die Zahl ihrer Verse fast stets genau der Zahl der französischen Alexandriner entspricht. Sie macht sich — in einem Briefe vom 8. April 1663 — Vorwürfe darüber, dass sie in Akt 5 Sc. 2 die Wörter *Heaven* und *Power* wie zweisilbige behandelt habe:

> "*If Heaven which does persecute me still*
> *Had made my Power equal to my Will*"

und erklärt an anderer Stelle, dass sie sich zu der irrtümlichen Bezeichnung des *Achoreus* als *Gentleman-Usher* durch das französische «*Ecuyer de la Reine*» habe verleiten lassen. Es versteht sich von selbst, dass in ihrer Übertragung jedes *couplet* ein geschlossenes Ganze bildet, kurz, man muss zugeben, dass im Rahmen des *heroic play* ihre Übersetzungen nicht leicht übertroffen werden konnten, und dass ihre Fehler und Schwächen grösstenteils in der für die Form des Dramas eben ungeeigneten und dem französischen Alexandriner an Wert sehr ungleichen Natur des *heroic couplet* ihren Grund haben. Als Beispiel für Mrs. Philips' Übersetzungsweise setzen wir die ersten 14 Verse ihres Pompey hierher:

Ptolomy:

> *Fate hath declar'd herself, and we may see*
> *Th' Intrigue of the great Rivals Destiny*:
> *That quarrel which did all the Gods divide*
> *Pharsalia hath the Honour to decide.*
> *Whose Rivers swelling with new bloody Tides*
> (*Sent thither from so many Parricides*)
> *The Horrour of torn Ensigns, Chariots, Shields,*
> *Spread in Confusion o'er th'infected Fields;*
> *Those slaughter'd heaps whose shades no rest obtain'd,*
> *By Nature to their own revenge constrain'd,*
> (*Their Putrefactions seeming to revive*
> *The War, with those, that do remain alive*)
> *Are dreadful Rules by which the Sword thinks fit*
> *Pompey to cast, and Caesar to acquit.*" [1])

[1]) Im Originale heisst es:
«*Le destin se déclare, et nous venons d'entendre*
Ce qu'il a résolu du beau-père et du gendre.

Die Zeitgenossen der Mrs. Philips und vor allem die Kreise, denen sie eine so rege Förderung ihrer schriftstellerischen Thätigkeit verdankte, priesen ihre Arbeiten natürlich als das Höchste, was die Übersetzungskunst überhaupt leisten könne. Nicht übertrieben scheint das Lob, welches ihr in folgenden Zeilen gespendet wird, die wir der langen, ihrem Andenken gewidmeten Vorrede zur Gesamtausgabe ihrer Werke entnehmen:

"*They who have a mind to compare them may find how just she has been to both the Languages, exactly rendering the full sense of the one without tying herself strictly to the words and clearly evincing the capaciousness of the other by comprysing it fully in the same number of lines ...*"

Hingegen geberden sich die adeligen Gönner, als ob ihre Bewunderung keine Grenzen kenne, und der Earl of Orrery stellt in einem gleichfalls in den Gesamtausgaben abgedruckten Gedicht die dreiste Behauptung auf:

"*If he* (nämlich *Corneille*) *could read it, he like us would call*
The Copy greater than th' Original."

und

"*The French to learn our Language now will seek*
To hear their greatest Wit more nobly speak;
Rome too would grant, were our Tongue to her known,
Caesar speaks better in't than in his own."

Ähnlich sinnlose Behauptungen wiederholen sich in den *Philo-Philippa* überschriebenen *couplets.* Auch hier heisst es:

Quand les dieux étonnés semblaient se partager,
Pharsale a décidé ce qu'ils n'osaient juger.
Ses fleuves teints de sang, et rendus plus rapides
Par le débordement de tant de parricides,
Cet horrible débris d'aigles, d'armes, de chars,
Sur ses c amps empestés confusément épars,
Ces montagnes de morts privés d'honneurs suprêmes,
Que la nature force à se venger eux-mêmes
Et dont leurs troncs pourris exhalent dans les vents
De quoi faire la guerre au reste des vivants,
Sont les titres affreux dont le droit de l'épée
Justifiant César, a condamné Pompée.»

"Pompey, who greater than himself's become
Now in your Poem than before in Rome,
So high in Taste, and so delicious
Before his own Corneille thine would choose."

Corneille's und Orinda's Genie seien in Pompey verschmolzen

"As when two Tapers join'd make one bright flame".

Wie schon erwähnt, nahm sich denn auch kein geringerer als John Denham ihrer als Fragment hinterlassenen Übersetzung des Horace an. Vollständig erschien das Stück so in einer neuen Auflage der ersten Gesamtausgabe ihrer Werke vom Jahre 1669. Der Titel lautet nun: "*Horace. A Tragedy. Translated from Corneille. The fifth Act Translated by Sir John Denham.*" Die Ergänzung setzt natürlich schon in Akt 4 Sc. 6 an der Stelle ein, wo Mrs. Philips' Übersetzung abbricht. Da die Gesamtausgabe von 1667 Denham's Ergänzung noch nicht enthielt, dieser aber schon am 19. März 1668 starb, so dürfte ihre Entstehung in die zweite Hälfte des Jahres 1667 fallen, in dem Denham ja auch die mit zu seinen besten Leistungen gezählten "*Verses written in commemoration of Cowley*", der am 28. Juli 1667 starb, dichtete. In der so ergänzten Form findet sich die Horace-Übersetzung auch in der dritten Gesamtausgabe von Mrs. Philips' "*Poems*" vom Jahre 1678. Dagegen ist in einer vierten Gesamtausgabe in Quarto vom Jahre 1710, welche auf je einer Seite den französischen, auf der gegenüberstehenden den englischen Text der beiden Dramen gibt, an die Stelle von Denham's Anteil an der Übersetzung des *Horace* die Cotton'sche Übersetzung getreten.[1]) Die Herausgeber dieser letzten Ausgabe hatten offenbar gute Gründe, nach Verlauf von über vierzig Jahren eine so auffallende Abänderung vorzunehmen.

---

[1]) Nach dem Vorstehenden sind die in dieser Beziehung unrichtigen Angaben Picot's in der *Bibliographie Cornélienne*, sowie die gleichfalls unvollständigen Angaben Hazlitt's im *Handbook* und in den *Collections and Notes*, sowie Halliwell's im *Dictionary of Old English Plays* zu berichtigen, bezw. zu ergänzen.



Es war klar, dass Cotton's Verse mit denen seiner Vorgängerin besser harmonierten als die Denham's, welche durchweg flüchtig gearbeitet sind und besonders die langen Reden der Gerichtsscenen des fünften Aktes in stark verkürzter Form wiedergeben. Wahrscheinlich entsprang Denham's Ergänzung dem Wunsche, auch dieses Werk der gefeierten Dichterin, das durch die Ausgabe vom Jahre 1667 zuerst bekannt geworden war, zur Aufführung zu bringen, nachdem das erste einen so glänzenden Bühnenerfolg gehabt hatte. Sicher ist, dass *Horace*, zweifellos mit Denham's Ergänzung, in zwei aufeinander folgenden Wintern, nämlich 1667/68 und 1668/69 in The Duke's Theatre wiederholt aufgeführt wurde. Dankenswerte Nachrichten über diese Aufführungen bieten die Tagebücher von Pepys und Evelyn. Die früheste Notiz findet sich bei letzterem unter dem 4. Febr. 1667/68, wo es heisst: "*I saw the tragedy of Horace (written by the virtuous Mrs. Philips) acted before their Maties. 'Twixt each act a masq and antiq daunce. The excessive gallantry of the ladies was infinite, those especially on that... Castlemaine, esteem'd at £ 40,000 and more, far outshining the Queene.*" Dann notiert Pepys unter dem 19. Jan. des nächsten Jahres, 1668/69: "*To the king's house to see Horace, this the third day of its acting — a silly tragedy; but Lacy hath made a farce of several dances — between each act one; but his words are but silly, and invention not extraordinary, as to the dances; only some Dutchmen come out of the mouth and tail of a Hamburgh sow. Thence not much pleased with the play.*" Endlich folgt wieder Evelyn mit einer Notiz vom 15. Febr. 1668/69: "*Saw Mrs. Philips' Horace acted againe.*" Letztere Angabe wird noch ergänzt durch einen Brief von Mrs. Evelyn, der an eine Mrs. Terryll nach Ireland adressiert ist, vom 10. Febr. 1668,[1]) wo es heisst: "*The censure of our plays comes to me at the second hand; there has not been any new lately revived and reformed, as Catiline... Horace, with a farce and dances between every act, composed by Lacy and played by him and Nell.*" *Fussnote: "*Horace was a poor translation of Corneille's tragedy by Mrs. Philips*".

---

[1]) S. Evelyn, *Diary* etc. Bd. 4, 14.

Nach diesen Aufzeichnungen hat also *Horace* dasselbe Schicksal gehabt wie *Pompey*. Ein viel bewundertes klassisches Modestück musste durch possenhafte Intermezzos und Ballets erst bühnenfähig gemacht werden. Für den gleichförmig ernsten Ton des französischen Dramas wollte man sich in den Zwischenakten an derben Possen gewissermassen schadlos halten. Ausser diesen öffentlichen Aufführungen muss mindestens eine Privatvorstellung des *Horace* bei Hofe stattgefunden haben. Langbaine bemerkt nämlich auf Seite 405 seines *Account* mit Beziehung auf Mrs. Philips' *Horace*: "*It was represented at Court by persons of quality, the prologue being spoken by the Duke of Monmouth.*" Dieser Prolog nun war von dem bekannten Bühnendichter John Crowne verfasst worden und ist in der neuen Ausgabe seiner Werke, London 1873, mit abgedruckt. In einer Vorbemerkung wird jedoch vom Herausgeber nachgewiesen, dass der Prolog damals nicht vom Duke, sondern von der Duchess of Monmouth gesprochen worden sein muss. Er besteht aus 15 *heroic couplets.* Inhaltlich sind dieselben durchaus nicht platt, sondern enthalten recht Beachtenswertes. Vers 1 bis 12 bezeichnen als Grundgedanken des Stückes die Verherrlichung der unverfälschten, alten Römerehre und der Liebe in ihrer ursprünglichen, natürlichen Reinheit. Dann heisst es:

"*Honour and Love, the Poet's dear Delight,*
The field in which all Modern Muses fight;
Where gravely Rhyme debates what's just and fit,
And seeming contradictions pass for wit."

Crowne weist also in diesen Versen mit Genugthuung darauf hin, dass gerade im *Horace* die äusseren Forderungen erfüllt sind, welche die klassizistische Kunstrichtung der Restaurationszeit an Bühnenwerke stellte und welche in Dryden's bekannter Definition vom Wesen des *heroic play* präzis zusammengefasst sind. Weiterhin werden die Übersetzerin und ihre Kunst aufs neue erhoben, dann wendet sich der Sprecher wie üblich erst an den König und endlich mit einem Strom galanter Floskeln an die Damen, deren Beifall über das Los des Stückes entscheide.

Wir wenden uns nunmehr dem schon mehrfach erwähnten

Pompey der sogenannten "Persons of Honour" zu. Zu diesem Zwecke müssen wir noch einmal auf die Korrespondenz der Mrs. Philips zurückgreifen, da dieselbe auf die Geschichte dieser, mit ihrer eigenen gewissermassen rivalisierenden Arbeit einige höchst willkommene Streiflichter wirft. In einem Briefe vom 20. August 1662 schreibt sie: "*You will wonder at my Lord's Obstinacy in this Desire to have me translate Pompey, as well because of my Incapacity to perform it, as that so many others have untertaken it.*" Ebenso am 19. Oktober 1662: "*... I fear my translation of Pompey will not be deem'd worthy to breathe in a place where so many of the greatest Wits have so long clubb'd for another of the same play.*" Nicht unmöglich ist es, dass zu der Zeit, wo Mrs. Philips dies schrieb, Teile der Arbeit bereits in Abschriften verbreitet waren, und dass erst die Kunde von Mrs. Philips' in so kurzer Zeit entstandener Übersetzung ihre Rivalen anspornte, die Vollendung und Veröffentlichung des Werkes zu beschleunigen. Wenigstens drückt sie am 3. Dez. 1662 die Befürchtung aus, "*that the other Translation will otherwise appear first*". Am 10. Jan. 1663 erkundigt sie sich wiederum "*what becomes of the other Translation and what Opinion the Town and Court have of it.*" Dann fährt sie fort: "*I have laid out several ways to get a Copy, but cannot yet procure one, except only of the first act that was done by Mr. Waller. Sir Edward Filmore did one, Sir Charles Sedley another, but who the fifth I cannot learn ...*" Diese Stelle ist für die Beantwortung der Frage nach der Autorschaft des *Pompey* von grosser Wichtigkeit. Schliesslich überholte sie ihre Rivalen glänzend, denn, wie wir oben gesehen haben, wurde der Philips'sche *Pompey* schon Mitte Februar 1663 aufgeführt und gleich darauf gedruckt, etwa acht Monate vor der Aufführung des anderen *Pompey* in London. Nachdem sie sich nämlich ein bis zwei Monate vor dieser Zeit den zweiten und vierten Akt glücklich hatte verschaffen können, schreibt sie am dritten Oktober: "*I would fain have your Sense of the whole now you have seen it acted.*"

Die Besorgnis, sie möchte sich durch den vorzeitigen Erfolg ihres *Pompey* den Groll Waller's zugezogen haben,

hatte sie schon im Februar 1663 veranlasst, einen Brief an letzteren zu richten. Seine Antwort konnte sie völlig beruhigen, denn am 3. Juli 1663 meldet sie Cotterell: "*Mr. Waller has assur'd me that he is so far from resenting my having undertaken that Translation, that if the Act done by him ever come upon the Stage, he will borrow some of my Lines to mix with his own.*" Aus den letzten zwei Briefstellen, welche sich auf den anderen *Pompey* beziehen, dürfte endlich zu schliessen sein, dass dieser im *Duke's Theatre* [1]) in London und bei Hofe grossen Beifall gefunden hat. Die Dichterin hält sich geradezu für überwunden. Sie schreibt am 28. Nov. 1663: "*I am sure this*" (nämlich ein Gedicht, das sie Cotterell sendet) "*would appear with as much disgrace as covers my poor Translation of Pompey, since the Lustre of the other obscur'd it.*" Und am 24. Dez.: "*... Contenting himself*" (nämlich Waller) "*with having got so much the advantage of me in Pompey...*" Zur Kontrolle dieser Zeilen, in denen wohl nur Mrs. Philips' absichtliche Geringschätzung ihrer Leistungen, um nicht zu sagen Ziererei, zum Ausdruck kommt, fehlen leider anderweitige zeitgenössische Nachrichten. Langbaine wiederholt mit der schon oben citierten Stelle nur, was er auf dem Titelblatt fand. Im Druck erschien das Werk erst im Jahre 1664. Pepys macht am 23. Juni 1666 folgenden Eintrag in sein Tagebuch: "*... On a ferry to Deptford and all the way reading Pompey the Great, a play translated from the French by several noble persons, among others my Lord Buckhurst, that to me is but a mean play and the words and sense not very extraordinary.*" Allerdings scheinen auch die Anfangszeilen des Epilogs an den König darauf hinzudeuten, dass das Stück vom Publikum nicht so beifällig aufgenommen worden war, als man gehofft hatte. Jener Epilog beginnt nämlich folgendermassen:

> "*From vulgar Wits that haunt the Theatre,*
> *Pompey to you appealing (Royal Sir)*
> *Hopes for more Favour...*"

---

[1]) Langbaine, *Account* (p. 50 ff.): "*Acted by the Royal Servants of the Duke of York.*"

Was nun die Verfasser dieser Übersetzung betrifft, so bezeichnen sie sich auf dem Titelblatt eben nur mit den Worten "*Translated by Certain Persons of Honour*". Wie wir oben sahen, behauptet Mrs. Philips, es seien 5 Männer an der Arbeit beteiligt gewesen, und jeder habe einen Akt übersetzt. Sie habe aber nur vier Namen in Erfahrung bringen können und bezeichnet als Übersetzer des ersten Aktes Waller, als Übersetzer der drei folgenden Sir Edward Filmore, Sir Charles Sedley *and* my Lord Buckhurst. Dagegen nennen die Literarhistoriker (Halliwell, *A Dictionary*, und nach ihm Picot, *Bibliographie Cornélienne*, sowie Hazlitt, *Handbook*, *Collections and Notes* und *Manual*) als Übersetzer: Waller, den Earl of Dorset and Middlesex, Sir Charles Sedley und Sidney Godolphin. Wollte man also mit Mrs. Philips für jeden Akt einen besonderen Verfasser annehmen, so läge es nahe, ihre unvollständige Aufzählung durch Godolphin, und Halliwell's Liste durch den nur von ihr genannten Sir Edward Filmore zu ergänzen. Indes habe ich über die Identität des letzteren überhaupt nichts feststellen können. Der Dramatiker Edward Filmer, der Sohn Sir Robert Filmer's, gehört bekanntlich einer späteren Zeit an. Was Sidney Godolphin betrifft, so fiel derselbe im Kampfe für die königliche Sache schon im Jahre 1643. Godolphin hat in jener bewegten Zeit des Jahres 1642 ff. gewiss nicht daran gedacht, ein französisches Stück zu übersetzen, umsoweniger, als dasselbe wahrscheinlich erst in seinem Todesjahre oder ganz kurz vorher verfasst, aber erst 1644 gedruckt wurde.[1]) Waller, der ja von 1643 bis 1653 als Verbannter in Frankreich lebte und dort in den angesehensten Kreisen verkehrte, könnte ganz gut den ersten Akt des *Pompée* etwa um dieselbe Zeit übersetzt haben, umsomehr als St. Evremond in einem Briefe an Corneille einmal schreibt: «*M. Waller, un des plus beaux esprits du siècle, attend toujours vos pièces nouvelles, et ne manque pas d'en traduire un acte ou deux en vers anglais, pour sa satis-*

[1]) Lotheissen II, 254; Le Petit, l. c., p. 160.

faction particulière.»[1]) Jedenfalls ist in der Fenton'schen Ausgabe der Werke Waller's vom Jahre 1729 in 4° nur die Übersetzung des ersten Aktes von *Pompée* zu finden. Es bleiben noch die mit Waller einstimmig als Mitarbeiter bezeichneten beiden Männer Charles Sackville [Lord Buckhurst], Earl of Dorset and Middlesex und Sir Charles Sedley. Letzterer ist als Lustspieldichter der späteren Restaurationszeit wohlbekannt und lebte von 1639 bis 1701. Betreffs seines Anteils an der *Pompée*-Übersetzung scheinen zeitgenössische Nachrichten oder Zeugnisse gänzlich zu fehlen. Ersterer, beiläufig der älteste Sohn jenes Richard Sackville, Earl of Dorset, der zu Rutter's, seines Erziehers, Übersetzung von Corneille's Cid „einige Stellen" beigetragen hatte, lebte von 1637 bis 1706, spielte bekanntlich in der Hofgesellschaft Karls II. eine bedeutende Rolle und erfreute sich als Kunstmäcen und Dichter eines hervorragenden Ansehens. In Dryden's *Essay of Dramatic Poesy* erscheint er, wie man annimmt, unter dem Namen *Eugenius*. Der zweiten Ausgabe dieses *Essay* vom Jahre 1684 hat Dryden eine Widmung voraufgeschickt, in der er seinem hohen Gönner unter anderem folgendes Kompliment macht: *"I am sure my Adversaries can bring no such Arguments against Verse, as those with which the fourth Act of "Pompey" will furnish me in its Defence."* Wir können also mit Sicherheit annehmen, dass Charles Sackville der Übersetzer des vierten Aktes des *Pompée* ist.

Der Prolog und die drei Epiloge gedenken mit keiner Silbe der eigentümlichen Entstehungsgeschichte dieser Arbeit, lassen dagegen den Geschmack und die Ideenrichtung jener Zeit wiederum deutlich hervortreten. So werden in dem aus elf *heroic couplets* bestehenden Prologe die Früchte des Auslandes auf Kosten der armen englischen Heimat übermässig gepriesen. Die dramatische Kunst sei im kalten England — dem südlichen Pfirsich, der Tulpe und Rose vergleichbar — ein exotisches Gewächs, dessen Genuss man im Norden nicht

---

[1]) Brief vom Jahre 1666, abgedruckt bei Marty-Laveaux X, 499.

der gütigen Natur — "*kind Nature*" — sondern künstlicher Pflege — "*to Care and Art*" — verdanke.

"*Who nothing will but what is Home-bread taste,*
Must live content with Acorns and with Mast."

So biete man denn hiermit eine Frucht, welche auf dem Kontinente gewachsen sei und zu den besten Erzeugnissen des französischen Bodens gezählt werde. Wie aber der Wechsel des Bodens dem Gewächse zum grössten Vorteil gereiche, so dürfte auch das Stück im Gewande der englischen Sprache noch mehr gewinnen. Man sieht, es sind ungefähr dieselben nichtssagenden Phrasen, welche in zwei Glückwunschgedichten zu Mrs. Philips' Übersetzung ausgesprochen werden. In witzigem Tone ist der erste, für die öffentliche Vorstellung "*at the house*" bestimmte Epilog gehalten. Er besteht aus 21 zehnsilbigen Versen, welche durch den Reim in dreizeilige Strophen abgeteilt werden. Der erste Vers von Strophe 2 gibt der Wahrheit die Ehre:

"*It came from France, where it had good Success,*
Which makes us Hope well, though I must confess
The Mounsieur's something Alter'd in his Dress."

Wenn die mächtigen Richter des Parterres dies tadelten und das Stück durchfallen liessen, heisst es weiter, so werde man die Übersetzer veranlassen, ihre eigenen Werke auf die Bühne zu bringen. Deshalb "*Tremble and be advis'd.*" Die drei letzten Strophen werben um den Beifall der Damen. Zu diesem Zwecke versäumt man auch hier nicht darauf hinzuweisen, dass

"*The Lines are chaste and spotless as your fame.*"

Der zweite und dritte Epilog waren für eine Vorstellung bei Hofe, "*at Saint James's*", bestimmt. Der zweite wendet sich an den König und enthält in 12 hochtönenden *heroic couplets* weiter nichts als die gewöhnlichen Schmeicheleien. *Pompey* habe dem Könige schon an fremden Höfen gute Dienste geleistet, indem diese, durch das Beispiel von "*False Aegypt's Fate*" belehrt, sich vielleicht veranlasst gefühlt hätten, ihn, den König, gebührend zu behandeln, nach dem man sich in England in Sehnsucht verzehrt habe. Die Übersetzer hätten die Absicht, falls Seine Majestät ihre Bemühungen um

das Stück gnädigst anzuerkennen geruhe, die Schicksalsstürme, welche der König vermöge seiner jugendlichen Charakterfestigkeit so herrlich bestanden habe, dramatisch zu behandeln. Der Schluss dieses Dramas werde zeigen

"an Age of gold,
Faith, Peace and Piety, that banish'd Train
Let down from Heav'n to make a glorious reign."

Der dritte, an die Herzogin gerichtete Epilog besteht gleichfalls aus 12 *heroic couplets* und hebt wiederum hervor, dass Stil und Charakter des Stückes so seien

"As Madam only in your Court is taught".

Cäsars siegreiche Tapferkeit wird der ihres Gemahls, des Herzogs von York, an die Seite gestellt.

Alle diese Redensarten erwecken in uns vom rein literarhistorischen Standpunkte aus, noch ehe wir die Übersetzung selber kennen, die Empfindung, dass jene weniger dem Streben nach einer treuen und sorgfältigen Wiedergabe des französischen Originales, als vielmehr allerlei äusserlichen Nebenabsichten ihre Entstehung verdankt. Wenigstens macht die Arbeit den Eindruck einer eleganten Spielerei, wie sie damals in den feinen Kreisen beliebt war. Überall wird der Mangel an Sorgfalt und Gründlichkeit empfindlich fühlbar, und so steht der *Pompey* der *Persons of Honour* in scharfem Gegensatze zu dem der Mrs. Philips. Während diese sich gewissenhaft, wenn auch nicht immer glücklich, an den Gedankengang und Ausdruck ihrer Vorlage hält, verfahren unsere Übersetzer höchst willkürlich. Wenn man auch der Übertragung einzelner Stellen Eleganz und Geschmack nicht absprechen kann, so erscheint das Gesamtbild der Übersetzung doch wie eine grobe Entstellung des französischen Originales. Sprünge, Zusätze oder Erweiterungen französischer Verse sind häufig, lange Reden und in sich geschlossene Erzählungen werden fast regelmässig durch nichtssagende Einwürfe oder durch Einstreuung allgemeiner Gedanken seitens der zuhörenden Person in zwei oder mehrere Teile zerlegt, kurz, man kann den Widerspruch, den ein so willkürliches Verfahren bei dem aufmerksamen Leser hervorruft, nicht besser zum Ausdruck bringen, als es Mrs. Philips in einem Briefe

vom 17. Sept. 1663 gethan hat, mögen sich die Zeilen auch zunächst nur auf Akt 2 und 4 beziehen. Sie gibt zwar zu, "*that the Expressions are some of them great and noble, and the Verses are smooth,*" fügt aber gleich hinzu: "*yet there is room in several places for an ordinary critick to show his skill.*" Dann fährt sie fort: "*But I cannot but be surpriz'd at the great Liberty they have taken in adding, omitting and altering the Original as they please themselves: This I take to be a Liberty not pardonable in Translators, and unbecoming the Modesty of that Attempt: For since the different ways of writing ought to be observ'd with their several Proprieties, this way of garbling Authors is fitter for a Paraphrase than a Translation.*" Ähnlich beurteilt sie auch Waller's Akt in einem anderen Briefe an Cotterell. Derselbe ist in der *Biographia Britannica* abgedruckt und dort nicht datiert. Auch da nimmt sie Anstoss an den "*many additions and omissions of the author's sense*", ist aber so vorsichtig, nachdem sie ihre eigenen, schon oben mitgeteilten Ansichten vom Wesen einer Übersetzung entwickelt hat, zum Schlusse in das Lob eines so berühmten Dichters auch ihrerseits einzustimmen: "*Altogether it is an excellent piece and done with great spirit and happiness, and whosoever shall attack it, must show themselves either very envious or very idle.*"

Vorher hat sie indes nicht versäumt, folgende Einzelheiten zu tadeln. In Waller's Übersetzung von Akt 1 V. 5 u. 6:[1])

"*Whose Rivers Dy'd with blood and rapid made*
Swell with the fury of the Roman blade,"

nimmt sie an dem wohl durch den Reimzwang veranlassten "*Roman blade*" Anstoss, und ganz mit Recht; denn diese Redewendung bringt den im französischen *parricides* so präzis enthaltenen Hinweis auf den Bruder- und Verwandtenmord gar nicht zum Ausdruck. Anstössig erscheint ihr ferner "*Pharsalian Kites*" für «*Vautours de Pharsale*» (V. 58), sowie "*Their new friendship*", allerdings eine recht unglückliche, verschwommene Wendung für das präzise «*la dernière preuve de*

---

[1]) Original: «*Ses fleuves teints de sang, et rendus plus rapides*
Par le débordement de tant de parricides.»

leur amitié» (V. 302). In formaler Hinsicht wirft sie ihm "*his frequent double rhymes in an heroic poem*" vor. Während dieselben in den übrigen Akten allerdings meist vermieden sind, erlaubt sich Waller Reime wie *divided* und *decided*, *reason* und *season*, *receiv'd him* und *deceiv'd him*, u. a. m. Waller's Arbeit verrät eben überall Nachlässigkeit und Oberflächlichkeit. Beispielsweise seien Akt 1, Vers 9 bis 15, hier citiert:

"*Heaps of the Slain deny'd a Funeral,*
Just Nature to their own Revenge does call
From putrid Corps exhaling Poysonous airs
Enough to plague the guilty Conquerours;
This is the title of great Caesar's cause,
At this dire Evidence by Mars his laws
Caesar's absolv'd and Pompey guilty cry'd."

Von den entstellenden Verkürzungen des Textes sei beispielsweise folgende aus Sc. 3 erwähnt. Dort sind die Verse 253 bis 260 durch drei Worte ersetzt, welche die ganze Stelle verderben. Nachdem Ptolomy, im Anschluss an V. 251, gesagt hat

"*. . . let him go and boast*
Those merits past upon his monument",

lässt ihn Waller gleich hinzusetzen

"*Thither perhaps e're long he may be sent*",

worauf Cleopatra erwidert:

"*Pompey a Ghost! and sent unto the Grave,*
Is this the welcome he deserves to have?"

Ptolomy deutet seine meuchelmörderischen Absichten hier also durch die höchst gezwungene Wendung an: „dahin“, nämlich zum Grabmale meines Vaters, „dürfte er binnen kurzer Zeit gesandt werden“. Wie viel feiner Corneille's V. 259: "*Il peut faire naufrage, et même dans le port.*"

Recht plump nimmt sich sodann Waller's "*Pompey a Ghost . . .*" aus, ein Gedanke, der bei Corneille viel feiner doch nur in die Form einer zweifelnden Frage gekleidet ist.

Der zweite Akt der Übersetzung unterscheidet sich äusserlich dadurch von den übrigen, dass hier der ganze Akt wie eine Scene erscheint, indem die mit Scene 2 und 3 neu auftretenden Personen durch die Bühnenweisung "*Enter*" einge-

führt werden. Cleopatra's Liebesgeständnis, mit dem dieser Akt beginnt, ist hier seltsamerweise als Monolog aufgefasst. Hinter *Cleopatra* findet sich die Bühnenweisung "*sola*", und vor *Charmion* steht "*Enter*", obwohl die Fassung des Monologs hier wie bei Corneille derart ist, dass vorausgesetzt wird, *Charmion* habe *Cleopatra's* Worte gehört, da sie einfällt:

"*What do you Caesar love* . . ."

Corneille's Personenangaben und Bühnenweisungen sind auch sonst willkürlich und wenig folgerichtig verändert. In den *Dramatis personae* werden z. B. *Photinus* und *Achillas* beide als "*Counsellors to Ptolomy*" aufgeführt, während Achillas bei Corneille mit «*lieutenant général des armées du roi d'Égypte*» bezeichnet wird. Ebenso wird aus «*Septime*, *tribun romain à la solde du roi d'Égypte*» schlechthin "*Septimius a Degenerate Roman*" gemacht. Am Ende von Akt 3, Sc. 1 findet sich die Bühnenweisung *Exeunt*, obwohl beim Nahen *Caesar's* und seines Gefolges *Achoreus* in den Schlussworten nur *Charmion* auffordert sich zu entfernen, während er selbst in Scene 2 anwesend zu denken ist, um den Gang der Ereignisse persönlich verfolgen zu können. Daher lautet die Überschrift von Scene 2 bei Corneille denn auch «*César*, *Lépide*, *Photin*, *Achorée*» etc., in der englichen Übersetzung dagegen "*Scene the Second. Enter Ptolomey, Caesar and Lepidus, Antonius*". *Antonius* gehört gar nicht hierher, da er inzwischen als *Caesar's* Liebesbote bei *Cleopatra* zu denken ist.

In dem schon wiederholt citierten Briefe der Mrs. Philips schreibt diese ferner: "*What chiefly disgusts me is that the Sence most commonly languishes through 3 or 4 lines and then ends in the middle of the fifth*", ein Tadel, der weniger den in dieser Beziehung peinlicher arbeitenden Waller als seine Mitarbeiter betrifft. Charakteristisch ist z. B. folgende Übersetzung von Akt 2 Sc. 2 V. 477 ff.:

"*Thus whilst their Loves contest, the fatal Bark*
Makes towards them: Septimius as a mark
Of Service gives his hand, in his own Tongue
Salutes him Emperor as from the Young
Aegyptian Monarch. Step, great Sir, he said
Into this Boat. Quick Sands and Shelves have made

Our Ports unsafe for greater Ships; even then
Our Hero saw the baseness of the men."

Auch die Reinheit der Reime lässt oft zu wünschen übrig. So reimen in Akt 2 *unbeheld* mit *fill'd, sense* mit *Prince* u. a. m.

Die vierte Arbeit aus jener Gruppe von Übersetzungen, welche aus den tonangebenden Kreisen der englischen Restaurationszeit hervorgegangen sind, ist Charles Cotton's *Horace*. Das *Dictionary of N. B.*[1]) enthält eine sehr ausführliche Biographie dieses Dichters, welcher eine genaue Kenntnis der französischen und italienischen Literatur besass und in jüngeren Jahren Reisen in Frankreich und wahrscheinlich auch in Italien gemacht hatte. Seine Werke sind grösstenteils Übersetzungen, und unter diesen überwiegen die aus der zeitgenössischen französischen Literatur. Unter seinen Zeitgenossen hatte er ein bedeutendes Ansehen, wie auch seine wiederholt neu aufgelegte Übersetzung von Montaigne's *Essays* anerkanntermassen zu den Meisterwerken ihrer Art gehört. Ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke bietet gleichfalls die Biographie im *D. of N. B.*, auf die wir hiermit verweisen.[2])

Von Cotton's Übersetzung des *Horace* ist im Britischen Museum eine Ausgabe in zwei Exemplaren vorhanden. Über ihre Entstehungsgeschichte geben Widmung und Vorwort hinreichend Aufschluss. Erstere ist überschrieben "*To my Dear Sister Mrs. Stanhope Hutchinson*" und datiert *Beresford Nov. 7. 1665.*

Die Arbeit dürfte danach im Laufe desselben Jahres entstanden sein. Die Widmung ist im Tone der Zeit gehalten, bezeichnet den Wert der Übersetzung als sehr gering und charakterisiert dieselbe als die Einlösung eines Versprechens, das die Schwester des Dichters ihm abgenötigt habe. Die Veröffentlichung der Arbeit durch den Druck liege also zunächst nicht in seiner Absicht. Weshalb diese fünf bis sechs Jahre später dann doch erfolgte, wird in dem

---

[1]) XII, 298 ff.
[2]) Cf. auch *Biogr. Brit.*

Vorworte "*To the Reader*" mit der Erklärung begründet, die Veröffentlichung sei lediglich ein Akt der Gefälligkeit einigen Personen gegenüber, "*who have great authority with me*". Die vorliegende Übersetzung sei indes jetzt umsoweniger notwendig, als inzwischen die viel bessere der unvergleichlichen Mrs. Philips erschienen sei, deren Genie auch an dieser Stelle in ein paar Zeilen gehuldigt wird. Zu seiner Entschuldigung weist der Verfasser überdies auf das gleich schlechte Beispiel anderer Übersetzer hin. Endlich betont er, dass die Gesänge und Chöre zu den einzelnen Akten von ihm allein herrührten. Da dieser Chorlieder in der Widmung mit keinem Worte gedacht wird, so könnte man vermuten, dass sie erst später, als Cotton sich zur Veröffentlichung seiner Arbeit entschloss, von ihm hinzugedichtet worden seien. Das Vorwort schliesst mit einem Appell an die Höflichkeit der Kritiker und mit einem Hinweis auf den billigen Kaufpreis. Datiert ist es *Beresford October 8, 1670*, während die Veröffentlichung, wie aus dem Datum des Titelblattes ersichtlich ist, erst im darauffolgenden Jahre erfolgte. Hervorzuheben ist die Genauigkeit der Titelangaben: "*Horace, A French Tragedy of Monsieur Corneille. Englished by Charles Cotton, Esq.*" Als Titelblatt ist ein Holzschnitt von Dolle beigegeben, welcher in recht mittelmässiger Ausführung den Wendepunkt im Kampfe der Horatier und Curiatier darstellt: Horatius durchbohrt mit dem Schwerte den ersten der drei Kuriatier.

Cotton's *Horace* vom Jahre 1670 blieb, von Mrs. Philips' Übersetzung im voraus überflügelt, Buchdrama, von welchem eine 2. Auflage 1677 erschienen sein soll.[1])

Zur Beurteilung dieser Arbeit finden sich in einigen der hier einschlägigen älteren Werke knappe Beiträge.

Langbaine[2]) speist den Leser wie gewöhnlich mit Allgemeinheiten ab. Er halte Cotton's Arbeit für "*no way inferior to Mrs. Philips'*" und gestehe, dass sie Lower's Arbeit weit übertreffe. Kurz und bestimmt urteilt die *Biogra-*

[1]) Picot, *Bibl. Cornél.* p. 358; Hazlitt, *Handbook* p. 123; *Manual* p. 109 f.

[2]) Sowohl im *Account* als auch in den *Lives*.

phia Dramatica (II, 275): "*It is a very good translation.*" Eingehender hat sich Geneste damit befasst.[1]) Er zählt sie zu den "*Plays Printed, but not Acted*" und sagt: "*It seems to be a good translation.*" Zu den Liedern und Chören bemerkt er: "*They are not badly written, but such appendages to a Drama only hang as a dead weight on it.*" Dem Übersetzer wirft er den Mangel an Folgerichtigkeit in der Bezeichnung der Personen vor. Cotton, meint er, hätte sein Stück wie Lower — die Philips'sche Arbeit scheint ihm ganz entgangen zu sein — *Horatius* nennen sollen. Statt dessen nenne er *Curiatius Curiace* und *Horatius* bald *Horace* bald *Horatio*. Der zuletzt erhobene Vorwurf ist allerdings nicht unberechtigt. Cotton wählt je nach Bedarf bald die französische, bald die italienische Endung des Namens des Titelhelden, für den Plural dagegen stets die lateinische Endung. Auch *Curiatius* wechselt häufig mit *Curiace*.

Wenn endlich Picot und Hazlitt nur darauf hinweisen, dass Cotton sich Corneille's Drama gegenüber bedeutende Freiheiten erlaubt habe, so trifft dieser Vorwurf im Grunde doch nur die Erweiterung des Dramas durch Chorlieder eigener Mache.

Denn die scheinbaren Freiheiten, welche die Übersetzung aufweist, entspringen offenbar den Schwierigkeiten, mit denen der Autor bei der Übertragung formvollendeter französischer Alexandriner in englische *heroic couplets* zu kämpfen hatte. Im übrigen verlangt die Treue seiner Übersetzung volle Anerkennung. Cotton prägt nur um, was er vorfindet, und ohne sich ängstlich an Regeln zu binden, wie sie Mrs. Philips aufstellt und befolgt, übersetzt er oft genauer und vor allem ungezwungener als seine Vorgängerin. Zum Beweise hierfür führen wir aus diesen beiden Übersetzungsarbeiten zwei Stellen an.

Akt 1 Sc. 1 V. 33 und 34:

«*Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,*
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr,»

sind übersetzt worden:

---

[1]) *Some Account* II, 142.

Von Mrs. Philips:

"Rome, if by this thy anger I create,
Find out a Foe whom I may justly hate."

Von Cotton:

"And Rome, if this thou Treason call, create
Thyself such foes, as I may justly hate."

Zweitens. In Akt 1 Sc. 3 ist V. 291

Curiace: *«Nous ne sommes qu'un sang et qu'un peuple en deux villes»*

übersetzt worden

Von Mrs. Philips:

"We but one kindred and one people are."

Von Cotton, mit Beibehaltung des Gegensatzes,:

"We but one people in two Cities are."

Natürlich finden sich auch viele Stellen, wo umgekehrt Mrs. Philips sich genauer an den französischen Text hält als Cotton, oder besonders solche, wo ihre Übertragung trotz freierer Behandlung des Ausdrucks wegen grösserer Glätte und Reinheit der Form den Vorzug verdient.

Akt 1 Sc. 1 V. 10 u. 11:

«Quand on arrête là les déplaisirs d'une âme,
Si l'on fait moins qu'un homme, on fait plus qu'une femme»

sind beispielsweise übersetzt:

Von Mrs. Philips:

"If to my heart I can confine my woe
Though less than Man, I more than Woman do."

Von Cotton:

"When there we stop the soul's affliction, then
We more than women do, if less than men."

Auch auf die Reinheit der Reime ist von Cotton weniger Sorgfalt verwandt. So finden sich

skirmishes: *success* *vain*: *fame* *peace*: *profess* etc.

Überdies büsst Cotton's Arbeit oft durch Mangel an Knappheit und Gedrungenheit der Form das wieder ein, was sie stellenweise an Einfachheit und wörtlicher Genauigkeit vor der der Mrs. Philips voraus hat. Anstatt, wie letztere, den Inhalt jedes Alexandriners auch in einem Zehnsilbler zusammenzufassen, löst Cotton ihn häufig in einem Verspaar

auf, ein Verfahren, das notgedrungen zu Weitschweifigkeiten und Verwässerungen des Ausdruckes führt. Eine so einfache Zeile z. B. wie Akt 1 Sc. 1 V. 95:

«Et qu'à nos yeux Camille agit bien autrement,»

von Mrs. Philips annähernd richtig wiedergegeben mit:

"How distant is Camilla's way from this!"

zieht Cotton in das langatmige

"And in this great affair Camilla's breast
After another manner is possest"

auseinander. Julie fährt an jener Stelle mit folgender Antithese (V. 98) fort:

«Son frère est votre époux, le vôtre est son amant.»

Demgemäss hat auch Mrs. Philips:

"Your brother loves her, hers your Husband is."

Dagegen dehnt und reimt Cotton:

"Her brother is your Husband, yours to her
A servant is, in a concern as dear."

Wie aber die einfache, wirkungsvolle, antithetische Prägnanz vieler Alexandriner Corneille's in einem Verse der Übersetzerin oft ebenso verloren geht, wie in einem Verspaare des Übersetzers, das zeigen besonders deutlich die beiden Übertragungen der berühmten Worte des *Curiace* in Akt 2 Sc. 3 V. 503:

«Je vous connais encore et c'est ce qui me tue,
Mais cette âpre vertu ne m'était pas connue.»

Mrs. Philips:

"Yet to my torment, I must still know you,
But this rough vertue yet I never knew,"

ein Beweis, wie wenig Gefühl für das wirklich dramatisch Geniale in Corneille's Kunst die Dichterin doch im Grunde besessen zu haben scheint.

Cotton:

"I know you still, and in that knowledge feel
A sorrow wounding as your sharpest steel,
But never knew before I must confess
A vertue so severe as you profess."

Die Prägnanz der Antithese ist mit *"I know you still"* hier glücklich gerettet, auch sind die Verse an sich nicht so

ungeschickt wie die beiden Philips'schen, aber doch nimmt sich's aus wie das mühsame Geflatter eines Vögelchens neben dem ruhigen Flügelschlage eines Adlers.

Cotton stand eben im Banne einer Mode, welche an dem kraftvollen Pathos der Corneille'schen Dichtung verständnislos vorüberging und den französischen Klassiker nur deshalb zu schätzen schien, weil er ihrem Bedürfnisse entgegenkam, den Mangel an Genialität durch tönende Worte zu ersetzen. Dies zeigen recht deutlich die von dem englischen Reimkünstler gedichteten Zugaben, auf die er im Vorwort mit "*all wholly my own*" und "*whether the best or the worst part of the book he has the liberty to judge*" so selbstbewusst hinweist.

Was zunächst ihre Anordnung und Form betrifft, so folgt auf je zwei oder drei Strophen "*song*" regelmässig ein "*chorus*". Letzterer besteht durchweg aus achtsilbigen, gereimten *couplets* und enthält nach dem fünften Akt 46, nach den übrigen 50 bis 60 Verse. Der Strophenbau der *songs* ist dagegen nach jedem Akte ein anderer und zeigt in Reimordnung und Verslänge bunte Mannigfaltigkeit, in der jedoch die sechs- und achtsilbigen Verse überwiegen. Die beste Vorstellung von der Natur dieser lyrischen Zuthaten wird ein Bruchstück geben. So lautet die zweite Strophe des auf den zweiten Akt folgenden *song* folgendermassen:

> "*The Field! The Field! where Value bleeds,*
> *Spurn'd into dust by barbed steeds,*
> *Instead of wanton Beds of Down*
> *Is now the Scene where they must try,*
> *To overthrow or be o'rethrown;*
> *Bravely to overcome, or dye.*
> *Honour in her interest sits above*
> *What Beauty, Prayers or tears can move:*
> *Were there no Honour, there would be no Love.*"

Wie wenig passen doch diese abgeschmackten Plattheiten, die sich in ähnlicher Einkleidung mit ermüdender Weitschweifigkeit in den Chören wiederholen, in die wenn auch stark rhetorisch gefärbte, so doch überall gross aufgefasste, ideale Gedankenwelt Corneille's hinein!

4. Héraclius und Nicomède.

Ausserhalb der Gruppe, welche die vier Übersetzungen von *Pompée* und *Horace* bilden, stehen nun noch zwei sehr minderwertige Übersetzungen, welche von zwei ziemlich unbekannten und unbedeutenden Autoren herrühren. Es sind dies Lodowick Carlell's *Heraclius* vom Jahre 1664 und John Dancer's *Nicomede*, aufgeführt 1670, gedruckt 1671.[1])

Was zunächst Carlell's *Heraclius* betrifft, so hat schon Picot darauf aufmerksam gemacht, dass eine nunmehr verlorene Übersetzung gerade dieses Dramas nach drei Notizen in Pepys' Tagebuch auf der englischen Bühne der Restaurationszeit einen grossen Erfolg gehabt zu haben scheine. Pepys sah es zum ersten Male am 8. März 1664 und hebt hervor, was ihm an dem Stück besonders gefallen hat: "*The play hath one very good passage well managed in it about two persons pretending and yet denying themselves, to be son to the tyrant Phocas; and yet heir of Maronicius to the crowne.*" Aus dieser Stelle erhellt deutlich genug, dass Pepys, und mit ihm zweifellos viele seiner Zeitgenossen, nur zu sehr geneigt waren, ein Stück wie *Heraclius* wegen seiner romanhaften Verwicklungen und spannenden Scenen hoch über den von ihm als "*silly tragedy*" bezeichneten *Horace* zu stellen.[2]) Ganz besonderen Eindruck aber hat damals die theatralische Ausstattung des Stückes auf ihn gemacht. Er fährt nämlich fort: "*The garments like Romans very well. The little girl is come to act very prettily, and spoke the epilogue most admirably. But at the beginning, at the drawing up of the curtain, there was the finest scene of the Emperor and his people about him, standing in their*

---

[1]) Ward, *Hist. of Engl. Dramatic Lit.* II, 474 schreibt die *Nicomède*-Übersetzung fälschlich Cotton zu. Auch in der soeben erschienenen neuen Ausgabe dieses Werkes heisst es noch (III, 290): "*Nicomède by Cotton and by John Dancer.*"

[2]) Vgl. Ward, *Hist. of Engl. Dram. Lit. New and Rev. Edition* III, 315 Anm., wo zu *Héraclius* folgendes Citat aus Gibbon (*Decline and Fall*, ch. XLVI, note) mitgeteilt wird: "*The plot requires more than one representation to be understood clearly and, after an interval of some years, is said to have puzzled the author himself.*"

fixed and different postures in their Roman habits, above all that I ever saw at any of the theatres."

Denselben günstigen Eindruck machte das Stück drei Jahre später auf ihn. Am 4. Sept. 1666 schreibt er: "... *To the Duke's playhouse and there saw Heraclius, an excellent play, to my extraordinary content.*" Den Glanz dieser Vorstellung erhöhte zu Pepys' Genugthuung ein volles Haus. Er befand sich überdies in feiner, zum Teil erlesener Gesellschaft. Am 5. Sept. desselben Jahres sah er den *Heraclius* zum dritten Male. Auch an dieser Stelle nennt er das Stück "*a good play*". Leider wurde ihm, wie er im Tone höchster Entrüstung berichtet, der Genuss damals durch das pöbelhafte Benehmen der Zuschauer im Parterre verdorben.

Nach diesen drei Notizen Pepys' hat sich also der *Heraclius* mindestens drei und ein halbes Jahr, von Anfang März 1664 bis Anfang September 1667, auf der Bühne der Duke's Servants erhalten, und der Text der Übersetzung, welche allen diesen Aufführungen zu Grunde gelegen hat, würde somit ein hervorragendes Interesse beanspruchen. Carlell's Übersetzung ist aber nicht mit ihm identisch, und diejenige, welche bei einer Art Konkurrenz beider Arbeiten den Sieg davontrug, ist überhaupt nicht erhalten.[1]) Auch über ihren Autor verlautet nichts.[2]) Carlell ist wenigstens so aufrichtig, seine Niederlage im Vorwort zu seinem *Heraclius* einzugestehen und so jeder Verwechselung vorzubeugen. Er sagt dort: "*Another Translation formerly design'd (after this seemed to be accepted of) was perfected and acted, this not returned to me until the* [oder *this?*] *very day.*"

Das biographische Material über Lodowick Carlell, dessen Thätigkeit als Bühnendichter in die Zeit von 1629

---

[1]) Vgl. *D. of N. B.* IX, 87: "*No other play on the subject is preserv'd.*"

[2]) Vgl. *Biographia Dramatica* zu *Heraclius:* "*Who was the author of the other translation we do not learn, nor where it was acted.*" Aus der zweiten und dritten Notiz Pepys' geht aber deutlich hervor, dass die Aufführung im "Duke's Playhouse" stattfand, das bekanntlich mit dem Theater in Lincoln's Inn Fields identisch war.



bis 1664 fällt,[1]) beschränkt sich im ganzen auf folgende Angaben Langbaine's: *"He was an ancient Courtier being Gentleman of the Bows to King Charles the First, Groom of the King's and Queen's Privy chamber and served the Queen-Mother many years."* [2]) Dem D. of N. B. zufolge werden ihm neun Theaterstücke zugeschrieben, welche grösstenteils der Zeit vor der Restauration angehören. Nach 1660 verfasste er, ausser einer nicht erhaltenen *comedy "The Spartan ladies"*, noch eine Tragödie *"Osmond the Great Turk or The Noble Servant"* [3]) und die *Heraclius*-Übersetzung. *"Of these plays all except one"* — nämlich eben *Heraclius* — *"seem to have been put on the stage"*, sagt der Verfasser des betreffenden Artikels im D. of N. B., der ebendort auch Carlell's Bedeutung als dramatischer Schriftsteller in ein paar Zeilen würdigt.

Das Titelblatt seines *Heraclius* enthält alle wünschenswerten Angaben. Es lautet: *"Heraclius Emperour of the East. A Tragedy. Written in French by Monsieur Corneille. Englished by Lodowick Carlell, Esq. London etc. 1664."* Dann folgt ein ziemlich langes Vorwort, in welchem der Verfasser ausführt, dass seine Arbeit die ihr widerfahrene Zurückweisung nicht verdiene, weshalb er an das unparteiische und gerechtere Urteil seiner Zeitgenossen appellieren wolle. Das Folgende zeigt, dass auch diese Übersetzung ihre Entstehung lediglich dem Einflusse der französischen Geschmacksrichtung des Hofes verdankt. Keine geringere als Henrietta Maria selbst, die verwitwete Königin Mutter, von Carlell an dieser Stelle als *"his gracious Mistress"* bezeichnet, sei es gewesen, die ihn zu dieser Übersetzung veranlasst habe. Gleichwohl habe er nicht gewagt, ihr diese Arbeit zu widmen, *"because it is my first essay of this nature"*. Dann folgt eine ganz im floskelhaften Style der Zeit gehaltene, überschwängliche Huldigung an ihren Sohn, dessen zuerst so widriges und nun so ruhmgekröntes Geschick mit der Fabel des Stückes in Parallele ge-

---

[1]) *D. of N. B.* IX, 86 f.

[2]) *Account* p. 48.

[3]) Vgl. Öftering, „Die Geschichte der schönen Irene in den modernen Litteraturen." Doktordissertation. München 1897. S. 28 ff.

setzt wird. Der Autor weist vor allem darauf hin, dass es sich in beiden Fällen um die Wiedereinsetzung eines tapferen Fürsten in sein rechtmässiges Erbe viele Jahre nach der ungerechten und scheusslichen Ermordung eines "*saint-like father*" handele.

Nicht unmöglich ist es übrigens, dass gerade diese äussere Ähnlichkeit der poetischen Fabel mit dem geschichtlichen Ereignisse, das sich vor den Augen des englischen Volkes soeben abgespielt hatte, zu dem ungewöhnlich lange andauernden Bühnenerfolge des *Heraclius* erheblich beigetragen hat.

Zum Schlusse sucht der Autor die Ansicht derer, welche die Handlungsweise der *Leontina* für "*unnatural, so unwarrantable*" halten möchten, dadurch zu widerlegen, dass er mit wohlberechneter Absichtlichkeit betont, für die Erhaltung des angestammten Königshauses sei kein Preis zu hoch. Im übrigen widme er sein Werk allen denen "*that love serious plays*". Darunter stehen folgende Verse:

"*Those who translate, hope but a Labourers praise.*
Who well invent, contrive, deserve the Bays."

Von einem ähnlichen Gedanken geht der elf *heroic couplets* umfassende und für die Aufführung bestimmte Prolog aus. Carlell erklärte:

"*All tongues have proper idioms of their own,*
Their Elegance in ours is hardly shown.
This, but a Copy, and all such go less,
Great Beauties may be alter'd by the dress."

Freilich mag er wohl gefühlt haben, dass seine Arbeit eines derartigen, gewissermassen entschuldigenden Hinweises auf den natürlichen Abstand zwischen Original und Übersetzung dringend bedurfte. Weiterhin schlägt der Prolog einen witzig satirischen Ton an. Die kindische Schaulust des Publikums wird mit folgenden Worten verspottet:

"*A Song, a Dance; nay, if an Ape were shown,*
You'd cast your Caps, but lest you them should loose,
Some in good husbandry their hands mis-use."

Damit hänge es denn zusammen, fährt er fort, dass
"*Too oft the By exceeds the Main, the Play,*

What's French you like, if vain, exceed their height,
What's Solid, Worthy, too few imitate."

Carlell's Offenheit ist hier bewunderungswürdig. Er trifft den Nagel auf den Kopf. Haben wir doch gesehen, wie willig man bei der Inscenierung der meisten Corneille-Übersetzungen jener Schaulust des Publikums Rechnung trug.

Der kurze nur drei Verspaare umfassende Epilog sollte von Leontina gesprochen werden. Im Vertrauen darauf, dass ihre Rede den Tyrannen im Stück oft „erschüttert" habe, bitte sie jetzt auch die Zuschauer um gütige Nachsicht:

"Pass by our faults in acting, his low stile,
And seal our pardons, though but with a smile."

"Low style," das ist in der That die beste Kritik von Carlell's Arbeit. Unser Autor, der, wie das ja auch aus den Versen des Prologs hervorgeht, ein Mann von ziemlich kräftig entwickelter Eigenart gewesen sein muss, hat die Übersetzung offenbar nur mit innerem Widerstreben unternommen. Persönlich mag ihn die neue Modedichtung mit ihren vielgepriesenen Schönheiten herzlich kalt gelassen haben. Ja, man darf wohl behaupten, dass er Corneille kaum verstanden hat, wie auch Geneste geradezu sagt:[1] *"The translation is not a good one."* Zugleich bezeichnet derselbe Gelehrte einen Vers wie

"They error me, and I'll them terror give"

als *"not English"*. Ferner hält er es für unpassend, dass Carlell den französischen Ausdruck *"Madam"* beibehalten und die vorletzte Silbe von *"Heraclius"* als kurze behandelt habe. Das *Dictionary of N. B.* fasst nur die formale Seite der Übersetzung ins Auge und bemerkt: *"Heraclius is in rhymed verse which Carlell manages indifferently well."* Im allgemeinen sind Carlell's Reimpaare jedoch von mustergültiger Regelmässigkeit. Jeder Vers reiht sich als geschlossenes Ganze dem vorhergehenden an. *Enjambements* finden sich nicht. Fasst man aber die Übersetzung als solche ins Auge, so muss man Carlell's Arbeit eine arge Entstellung und rohe Verstümmelung von Corneille's Drama nennen. Der

[1]) *Some Account* X, 138.

Autor schaltet mit seiner Vorlage grenzenlos willkürlich, ganz nach Belieben. Der schon oben von Geneste citierte und als "*not English*" bezeichnete Vers steht keineswegs vereinzelt da, sondern derartige Beispiele finden sich auf jeder Seite in Menge. So sind z. B. Akt 1 Sc. 1 V. 7—8:

«*Qui croit les posséder les sent s'évanouir,*
Et la peur de les perdre empêche d'en jouir,»

übersetzt:

"*He that possesses it — scil. the crown — yet fears the loss,*
So to enjoy turns that into a cross."

Akt 1 Sc. 1 V. 19—20:

«*Et j'ai mis au tombeau, pour régner sans effroi,*
Tout ce que j'en ai vu de plus dignes que moi,»

haben folgende Verwandlung durchgemacht:

"*All that were good or great, to death I sent;*
Vertue on Vice looks still with discontent."

Wenn bei Corneille (Akt 1 Sc. 1 V. 33) *Phocas* fragt:

«*Mais sais-tu sous quel nom ce fâcheux bruit s'excite?*»

und *Crispe* (V. 34) antwortet:

«*Il nomme Héraclius celui qu'il ressuscite*»,

so findet sich dafür bei Carlell

Phocas: *But what's the name with which they would fright us?*

Crispus: *Who gives new life, calls him Heraclius.*

Dies erweckt den Anschein, als ob der Übersetzer die grammatische Beziehung des *il* auf *bruit* gar nicht verstanden habe.

An anderen Stellen sucht sich Carlell seine Aufgabe durch plumpe, nichtssagende Versfüllungen zu erleichtern. Akt 1 Sc. 1 V. 37—38

«*Sa mort est trop certaine, et fut trop remarquable*
Pour craindre un grand effet d'une si vaine fable»

hat er übersetzt:

"*His death was so remarkable to all,*
That it bred horrour, some on me did fall."

Es wird genügen, wenn ich noch zwei Proben Carell'scher Übersetzungskunst anführe:

Crispus: *Your Son's so prodigal of his own life*
'Twere well he had some issue by a wife.

Der Schluss der Scene lautet:

Crisp. *Though ne're so great your power makes her your slave.*
Phoc. *She must be free.* Crisp. *How, Sir?*
Phoc. *To wed my Son, or else to wed a grave.*

Ein solches Machwerk ist eben keine Übersetzung mehr. Ist es doch oft ganz unmöglich, herauszufinden, welchen französischen Alexandrinern Verse wie die obigen entsprechen sollen. Schon äusserlich ist bei Carlell Scene 1 bedeutend kürzer als bei Corneille und der Gedankengang derart verändert und verschoben, dass der ganze kunstvolle Bau der Exposition wie in einen Trümmerhaufen verwandelt erscheint, in dem kaum hier und da noch dürftige Bruchstücke von vergangener Pracht zeugen.

Den Beschluss in der Reihe der unter dem Einfluss der französischen Geschmacksrichtung ins Englische übersetzten Dramen Corneille's macht Dancer's *Nicomede.* Das biographische Material ist ziemlich knapp. Nach der *Biographia Dramatica* soll Dancer, welcher nicht mit Dauncey verwechselt werden darf,[1]) in Irland geboren und um das Jahr 1670 nach England gegangen sein. Im *Dictionary of N. B.* (XIV, 13) heisst es über ihn: "*John Dancer (fl. 1675), translator and dramatist, lived for some time in Dublin, where two of his dramatic translations were performed with some success at the Theatre Royal.*" Die folgenden Zeilen zeigen, welche Stelle Dancer's Arbeiten in der Geschichte der zeitgenössischen dramatischen Literatur zuzuweisen ist: "*To the Duke of Ormonde and to the duke's children, Thomas, Earl of Ossory, and Lady Mary Cavendish, he dedicated his books, and in 1673 he wrote that he owed to the duke 'all I have and all I am'. It is probable that he was in Ormonde's service while he was lord-lieutenant of Ireland.*"

---

[1]) *D. of N. B.* XIV, 13: "*Dauncey was a voluminous translator living at the same time... Dancer and Dauncey were clearly two persons.*" Irrtümlicherweise werden beide Personen für eine gehalten von Langbaine und Geneste.



Die schriftstellerische Thätigkeit dieses Mannes scheint sich auf Übersetzungen fremdsprachlicher Dichtungen beschränkt zu haben. Genannt werden folgende drei: *Aminta* 1660, aus dem Italienischen des Tasso, Corneille's *Nicomède* 1670/71 und Quinault's *Agrippa* 1675, sämtlich in *heroic couplets*. Über die Entstehung, Aufführung und Veröffentlichung des *Nicomède* geben der Titel und die Widmung des Werkes die notwendigsten Aufschlüsse. Francis Kirkman, der Londoner Herausgeber, nahm Veranlassung, das Werk in Abwesenheit des Verfassers, wie er ausdrücklich hinzufügt, dem Right Honorable, Thomas, Earl of Ossory zu widmen, auf dessen Wunsch dasselbe entstanden war, wie aus den ersten beiden Zeilen der Widmung hervorgeht: "*My Lord, This Piece being made English in your Honors Service and by your Command etc.*" Die Entstehung dürfte in das Jahr 1669/70 fallen, jedenfalls ist für die Aufführung des Stückes im *Theatre Royal* in Dublin, auf welche eine Zeile des Titelblattes verweist, der Sommer oder Herbst des Jahres 1670 anzusetzen, da das Werk am 16. Dez. desselben Jahres die Censur passierte. In Ermangelung aller zeitgenössischen Zeugnisse darf man wohl annehmen, dass die Bemühungen der damals in Dublin versammelten Mäcene auch dem *Nicomede* zu einem gewissen Bühnenerfolge verholfen haben. Gedruckt erschien das Werk dann in 4⁰ 1671, und der Herausgeber Kirkman fügte dieser Ausgabe am Schlusse bei: "*A True, Perfect and Exact Catalogue of all the Comedies, Tragedies, Tragi-Comedies, Pastorals, Masques and Interludes, that were ever yet Printed and Published till this Present Year 1671.*" In der Widmung versichert der Herausgeber "*I have done it as perfectly as I can.*" Indes lässt die Vollständigkeit dieser Liste zu wünschen übrig. Unter den damals bereits erschienenen Corneille-Übersetzungen vermisst man z. B. Lower's *Polyeuctes*. Im übrigen gibt sich Dancer's Arbeit auf dem Titelblatt als das, was sie ist, und enthält im Anschluss an Corneille nur das Personenverzeichnis und den übersetzten Text. Prolog und Epilog finden sich nicht vor.

Einer freilich sehr flüchtigen Kritik scheint die Arbeit bisher nur von Geneste unterzogen worden zu sein, welcher

über das Stück folgendermassen urteilt: *"It is not a bad play, but it has the usual coldness and declamation of the French stage."* [1]) Dem Übersetzer aber hat er weiter nichts vorzuwerfen, als dass *"he should have called his play Nicomedes, not Nichomede,"* denn, fügt er hinzu, *"in English we follow the Latins and not the 'chopping French' as Shakespeare calls them."* Endlich stösst er sich auch hier an den „unaufhörlich wiederkehrenden" Ausdrücken *Sir* und *Madam*. Geneste's Kritik betrifft also wie gewöhnlich nur einige unwesentliche Äusserlichkeiten.

Dancer's Arbeit gibt in formaler Hinsicht derjenigen Carlell's wenig nach. Sie steht wenigstens insofern etwas höher, als sie den dramatischen Aufbau und den Gedankengang unangetastet lässt. Im übrigen sind beide für den Corneille-Kenner gleich ungeniessbar. Jene peinliche Gewissenhaftigkeit, welche bei der Umgiessung Corneille'scher Alexandriner in englische *heroic couplets* nun einmal erforderlich ist, war Dancer's Sache nicht, und so hat er eine Arbeit geliefert, die von Fehlern wimmelt. Zwar versteht er sich auf die rein handwerksmässige Mache. Wenn sich metrische Unregelmässigkeiten auch finden, so sind seine Verse doch im allgemeinen glatt, und die Reime klappen. Neben der Erfüllung dieser rein formalen Forderung fehlt aber die Hauptsache, nämlich der Ausdruck, die Schönheit, mit einem Worte, der Stil des französischen Klassikers. Jene graziöse Ironie, welche man so oft als einen Grundzug des französischen Wesens empfindet, kommt im *Nicomède* bekanntlich mehr als in den anderen Dramen Corneille's zur Geltung. Wie völlig dieser Reiz in Dancer's Übersetzung verloren geht, wieviel der plumpe Brite hier verständnislos zerstört hat, möge folgende kurze Stelle zeigen, die Akt 1 Sc. 2 V. 129 ff. wiedergiebt:

Laodice. «*Pour garder votre cœur je n'ai pas où le mettre.*
La place est occupée: et je vous l'ai tant dit,
Prince, que ce discours vous dut être interdit.
On le souffre d'abord, mais la suite importune.»

---

[1]) *Account* X, 271.

Laod. *Then for your heart you tell me I have got*
Where should't be kept?
Attal. *Ah, Madam, in your Breast.*
Laod. *That place is by another, Sir, possest,*
And you so oft hath this great Truth been told
That your Address as senseless is as bold.

Schlussbetrachtung.

Man darf annehmen, dass mit Dancer's *Nicomede* Corneille die Rolle ausgespielt hatte, die ihm dank der Gunst eigentümlicher äusserer Umstände in der englischen Literatur und auf der englischen Bühne des siebzehnten Jahrhunderts etwa ein Dezennium hindurch zugefallen war. Wenigstens wird von keiner unserer Quellen einer noch späteren Erscheinung auf diesem Gebiete Erwähnung gethan. Unmöglich wäre die Entstehung noch späterer Corneille-Übersetzungen dieser Art nicht, da Dryden, welcher mit Berufung auf Corneille das *heroic play* und sein Versmass recht eigentlich ins Leben rief, bekanntlich erst im Jahre 1676 zur nationalen Form des englischen Dramas in *blank verse* zurückkehrte.

Überblickt man nun noch einmal die Reihe der in der Restaurationszeit übersetzten Corneille'schen Dramen, vergegenwärtigt man sich das gemeinsam Charakteristische ihrer Entstehung und Form und will man danach ihrer literaturgeschichtlichen Bedeutung gerecht werden, so wird man zugeben müssen, dass sie in das unerquickliche Bild, welches Macaulay von der Regierungszeit Karls II. entwirft, vortrefflich hineinpassen. Ebenso stark wie die äusserlich glänzenden, aber innerlich hohlen Lebensformen der tonangebenden, höfischen Kreise Englands damals mit dem unverwüstlichen, gesunden Kerne des englischen Volkes kontrastierten, ebenso gezwungen und gemacht nehmen sich die Leistungen jener Corneille-Übersetzer neben den unverfälschten, heimischen Früchten der englischen Literatur aus. Auch muss in dieser Beziehung immer wieder darauf hingewiesen werden, welch' derber, drastischer oder opernmässiger Mittel man sich bei-

spielsweise bei der Aufführung von Mrs. Philips' *Pompey* und *Horace* bediente, welch' grosse Sorgfalt man auf eine glänzende Ausstattung dieser fremdländischen Stücke verwandte, um sich und das Publikum für die Langeweile, die man beim Anhören der langen, gereimten Tiraden heimlich empfand, nach Kräften zu entschädigen. Corneille musste in der Form des *heroic play* auf englischem Boden ein exotisches Gewächs bleiben. Durch diese künstliche Verpflanzung wurde es aber nicht veredelt, wie der Prolog der *Persons of honour* zum *Pompey* behauptet. Dem heimatlichen Nährboden, auf welchem es ein ganzes Volk entzückt hatte, entrissen, spielte es vielmehr höchstens die traurige Rolle einer zwitterhaften Zier- und Modeblume im steifen Prunkgemach des fremde Bildung nachäffenden Kavaliers eines Karls II.

Lippert & Co. (G Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



